



# E la Parola si fece bellezza

Atti del Convegno internazionale sugli amboni istoriati toscani  
19-28 maggio 2016

© 2017 Mandragora  
Tutti i diritti riservati.

Mandragora s.r.l.  
piazza del Duomo 9  
50122 Firenze  
www.mandragora.it

*Coordinamento scientifico*  
Giovanni Serafini

*Editor*  
Andrea Moras/Oltrepagina, Verona

*Art director*  
Paola Vannucchi

*Stampa*  
Alpilito, Firenze

*Confezione*  
Legatoria Giagnoni, Calenzano

Stampato in Italia

isbn 978-88-7461-317-5

## *Crediti fotografici*

Antonio Quattrone, Firenze (tavv. 8-31, 39-70, pp. 4, 93, 98d, 99s, 101s, 122, 126, 128-129, 142, 144, 146s, 160, 162-167, 172, 174-177, 178s, 180s, 182d, 183d, 204, 207, 222, 227-229, 248, 258s, 280, 282, 290, 295-298)  
Boston, © Museum of Fine Arts (p. 284d)  
Collezione Angelo Pellegrini (pp. 131-132)  
Firenze, Museo Nazionale del Bargello (p. 284c)  
Firenze, Opificio delle Pietre Dure (tavv. 1-7, pp. 99d, 100, 264, 270)  
Foto Archivi Alinari, Firenze (p. 193)  
Foto Aurelio Amendola (pp. 150, 157s)  
Foto Caterina Bellezza (p. 181s)  
Foto Lensini, Siena (tavv. 32-38, pp. 143, 202, 206, 208, 210-219, 225)  
Foto A. Mancusi (p. 117a)  
Foto N.Z. (p. 238d)  
Foto Pellegrini (pp. 114, 118)  
Foto Scala, Firenze (pp. 94d, 95s, 96s, 97, 101d, 182s, 197, 276s)

Lucca, Archivio Storico Diocesano (p. 127)  
Parigi, RMN-GP (Musée du Louvre), foto Hervé Lewandowski (p. 284s)  
Pisa, Museo Nazionale di San Matteo, AFSPi n. 28.13.10/1.5 su concessione del MIBAC/Soprintendenza Pisa, prot. 1110 del 10 agosto 2016 (p. 158)  
Pisa, Museo dell'Opera della Primaziale (pp. 94s, 96d, 154, 272d, 276d)  
San Pietroburgo, Biblioteca Nazionale (p. 196)  
Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la città metropolitana di Cagliari e per le province di Oristano, Medio Campidano, Carbonia-Iglesias ed Ogliastra (pp. 98s, 150, 155s, 156s, 157s)  
Stad Antwerpen/Cultuur, Sport, Jeugd en Onderwijs, foto Bart Huysmans (p. 186)  
Washington, D.C., National Gallery of Art © NGA Images (p. 194)  
Archivio Mandragora

a cura di

TIMOTHY VERDON  
GIOVANNI SERAFINI

con nuove fotografie realizzate  
per la Community of Jesus da

ANTONIO QUATTRONE

Mandragora



## Premessa

Il presente volume raccoglie gli atti del convegno celebrato nel 2016, *E la parola si fece bellezza*, focalizzato sugli amboni istoriati toscani (fig. 2). Il convegno si svolse in cinque giornate di studio nelle principali città interessate dal fenomeno, e in due casi addirittura davanti all'ambone studiato; in altri casi i partecipanti poterono comunque visitare gli amboni, e inoltre – in quattro delle città – di fronte all'ambone fu messa in scena una sacra rappresentazione, al fine di evocare il parallelismo tra il racconto in pietra offerto dai pergami scolpiti e la narrazione scenica del coevo teatro sacro.

Questi privilegi, altamente utili agli scopi del convegno, erano dovuti all'ospitalità e alla collaborazione degli enti preposti alla tutela e valorizzazione degli amboni, e cioè della Propositura di San Cristoforo a Barga, dell'Opera della Primaziale a Pisa, della Curia diocesana di Pistoia, dell'Opera del Duomo di Siena, nonché dell'Opera del Duomo di Firenze, che ospitò la sessione fiorentina del convegno, nonché della Facoltà Teologica dell'Italia Centrale, che diede il proprio patrocinio alla manifestazione.

Il convegno volle riprendere, a distanza di vent'anni, il tema trattato nel 1996 nella giornata di studio tenutasi presso l'Accademia delle Arti del Disegno di Firenze, "Pulpiti medievali toscani", i cui Atti, presentati da Francesco Gurrieri e curati da Daniela Lamberini, furono pubblicati da Olschki nel 1998 (fig. 3). Pregio particolare della nuova edizione dell'evento è stata la partecipazione dello stesso professor Gurrieri, con una dissertazione nella giornata senese del convegno, e di altri relatori del simposio originale: la professoressa Gigetta Dalli Regoli, il professor Guido Tigler, e chi ora scrive. Oltre a questi veterani del '96, il convegno del 2016 ha poi visto la partecipazione di numerosi altri studiosi, non solo storici dell'arte ma anche teologi. Una delle novità dell'edizione 2016 infatti è stato il peso dato al senso sia teologico sia liturgico della visualizzazione plastica dei testi proclamati dagli amboni.



2. Locandina del Convegno internazionale di studi: *E la Parola si fece bellezza: convegno internazionale sugli amboni istoriati toscani*.

Promotrice della nuova edizione del convegno e del presente volume è stata una comunità monastica: la statunitense Community of Jesus, dal 2013 presente in Toscana, a Barga, con il Centro Ecumenico d'Arte e Spiritualità Mount Tabor. La Community of Jesus, una famiglia religiosa ecumenica dalle radici protestanti, abbina l'interesse per la Scrittura tipica delle chiese riformate con una passione "cattolica" per le arti visive e performative, suggerita dalla splendida Church of the Transfiguration che la Community ha realizzato e decorato per la sua liturgia monastica. In effetti è stata la convergenza di queste due prospettive a suggerire l'utilità di tornare a riflettere sul momento in cui i pergamini usati per proclamare la parola divina divennero anche luoghi di visualizzazione scultorea. Il convegno nacque cioè all'interno di una pluridecennale ricerca di equilibrio tra parola e immagine in qualche modo analoga a quella del lontano periodo che vide l'invenzione degli amboni istoriati.

Non si trattava però di questioni riservate ai medievalisti, perché fu proprio l'equilibrio tra parola e immagine a creare le basi per la rinascenza quattrocentesca e l'arte dell'epoca moderna. Gli amboni istoriati toscani, infatti, preparano la traduzione del nuovo impeto narrativo in forme monumentali, e sarà Giovanni Pisano, figlio di Nicola, l'autore dell'ambone del battistero della primaziale pisana e di



3. Copertina del volume *Pulpiti medievali toscani*, a cura di D. Lamberini, Firenze 1999.

quello del Duomo di Siena, nonché futuro autore lui stesso dell'ambone di Sant'Andrea a Pistoia, ad avviare la facciata della metropolitana senese nel nono decennio del secolo. Sarà inoltre il compagno di Giovanni, Arnolfo di Cambio, pure lui alunno di Nicola, a dare vita al fronte scultoreo del nuovo Duomo fiorentino pochi anni dopo (fig. 1). Invero l'intera tradizione scultorea che segue, da Tino di Camaino a Michelangelo, attingerà alla dignità sacrale degli inizi duecenteschi, quando per la prima volta parole divine si rivestirono di corpi umani, e dagli amboni posti nelle chiese i toscani impararono ad *ascoltare con gli occhi*, contemplando nel marmo la loro identità di "pietre vive" in un "edificio spirituale" in fieri, la cui pietra d'angolo è Cristo (1Pt 2,4-5).

MONS. TIMOTHY VERDON

*Canonico della Metropolitana Fiorentina, Direttore del Museo dell'Opera del Duomo di Firenze,  
Direttore Scientifico del Centro Ecumenico Arte e Spiritualità Mount Tabor, Barga*

---

Atlante fotografico

---



---

Maestranze fiorentine  
Ambone, seconda metà del XII secolo,  
nella ricomposizione del 1921

---

## Firenze, chiesa di San Leonardo in Arcetri

---



Tavola 1. Lati sud e ovest.





Tavola 2. Natività e Annuncio ai pastori.



Tavola 3. Adorazione dei Magi.





Tavola 4. Presentazione al Tempio.



Tavola 5. Battesimo di Cristo.





Tavola 6. Deposizione dalla croce.



Tavola 7. Madonna col Bambino, Albero di lesse e Quattro evangelisti.



---

Ambone firmato da Guido Bigarelli da Como e datato 1250,  
con *Storie “post mortem” del Cristo*, e nella parete retrostante altre lastre  
con *Storie dell’infanzia di Cristo* nella ricomposizione del 1976

---

## Pistoia, chiesa di San Bartolomeo in Pantano

---



Tavola 8. Lato sud.





Tavola 9. Lato sud (particolare).





Tavola 10. Lato ovest.



Tavola 11. Tetramorfo (particolare).





Tavola 12. Annunciazione e Adorazione dei Magi.



Tavola 13. Natività e Presentazione al Tempio.





Tavola 14. Telamone stilofores.



Tavola 15. Leone stilofores in lotta con drago.



---

Maestranza comasca attiva a Lucca  
Ambone, XIII secolo

## Barga, collegiata di San Cristoforo

---



Tavola 16. Lati nord e ovest.





Tavola 17. Lato nord.



Tavola 18. Lato ovest.





Tavola 19. San Cristoforo e Cavalcata dei Magi.



Tavola 20. Tetramorfo e Adorazione dei Magi.





Tavola 21. Annunciazione e Natività.



Tavola 22. Lato sud.



---

Ambone, firmato da Nicola Pisano  
e datato entro il 1259-1260

---

## Pisa, battistero di San Giovanni

---



Tavola 23. Lato sud-ovest.





Tavola 24. Natività e Profeti.



Tavola 25. Adorazione dei Magi e Profeti.





Tavola 26. Presentazione al Tempio e Profeti (David e Daniele?).



Tavola 27. Crocifissione e Santi evangelisti (Giovanni e Marco).





Tavola 28. Giudizio finale e Santi evangelisti (Luca e Matteo) tra San Giovanni Battista e Arcangelo Michele.



Tavola 29. Arcangelo Michele (particolare).





Tavola 30. Figure umane e ferine a rilievo alla base del sostegno centrale.



Tavola 31. Figure umane e ferine a rilievo alla base del sostegno centrale.



---

Ambone documentato di Nicola Pisano  
con la collaborazione di Giovanni Pisano, Arnolfo di Cambio, Lapo, Donato e Goro,  
1265-1268, nella ricomposizione del 1546

## Siena, cattedrale di Santa Maria Assunta

---



Tavola 32. Lato est.





Tavola 33. Lato nord-est.



Tavola 34. Lato sud-ovest.





Tavola 35. Lato sud.



Tavola 36. Lato est.





Tavola 37. Lato nord-est.



Tavola 38. Cristo apocalittico (particolare).



---

Ambone già firmato da fra Guglielmo e datato 1270

## Pistoia, chiesa di San Giovanni Fuorcivitas

---



Tavola 39. Lato nord.





Tavola 40. Lati nord e ovest.



Tavola 41. Annunciazione e Visitazione, Natività, Adorazione dei Magi e dei pastori; Santi Paolo, Tito e Timoteo; leggìo con Maiestas Domini.





Tavola 42. Lavanda dei piedi e Crocifissione; Santi Paolo, Tito e Timoteo.



Tavola 43. Compianto sul Cristo morto e Discesa di Cristo al Limbo; Profeti.





Tavola 44. Ascensione di Cristo, Pentecoste, Dormitio Virginis; Profeti.



Tavola 45. Profeti.



---

Ambone firmato da Giovanni Pisano e datato entro il 1301,  
nella ricomposizione del XVII secolo (?)

## Pistoia, chiesa di Sant'Andrea

---



Tavola 46. Veduta generale.





Tavola 47. Adorazione dei Magi.



Tavola 48. Strage degli innocenti tra Sant'Andrea e il Tetramorfo.





Tavola 49. Crocifissione tra Tetramorfo e Santi Paolo, Tito e Timoteo.



Tavola 50. Giudizio universale tra Santi Paolo, Tito e Timoteo e Angeli tubicini.





Tavola 51. Tetramorfo.



Tavola 52. Diacono.





Tavola 53. Leonessa stilofora con cuccioli e coniglio.



Tavola 54. Telamone stiloforo (Adamo?).



---

Ambone firmato da Giovanni Pisano e databile 1301-1310,  
con integrazioni di Tito Sarrocchi (*post* 1873), nella ricomposizione del 1921-1926

## Pisa, cattedrale di Santa Maria Assunta

---



Tavola 55. Lato rilievo *Strage degli innocenti*.





Tavola 56. Carità (o Ecclesia) ed Ercole-Fortezza.



Tavola 57. Lato rilievo Presentazione al Tempio e Fuga in Egitto.





Tavola 58. Adorazione dei Magi tra Cristo mistico e David; Profeti tra Sibille.



Tavola 59. Presentazione al Tempio e Fuga in Egitto tra Profeti (David e Geremia?); Profeti tra Sibille.





Tavola 60. Strage degli innocenti tra Geremia e un profeta non identificato (di Tito Sarrocchi, post 1873);  
Santi evangelisti Giovanni e Marco tra Sibille.

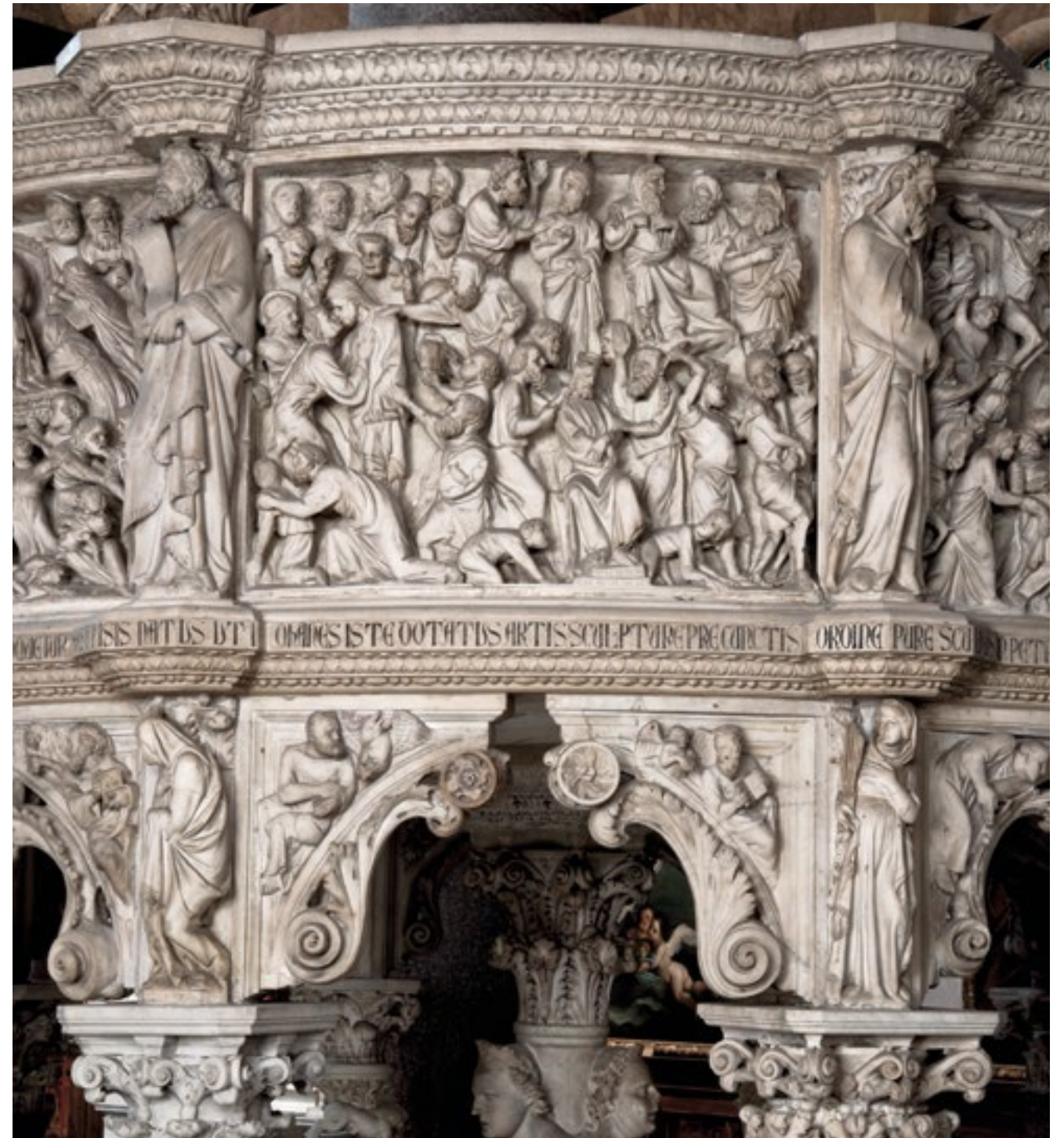


Tavola 61. Cattura di Cristo tra un profeta non identificato (di Tito Sarrocchi, post 1873) e Malachia (?);  
Santi evangelisti Luca e Matteo tra Sibille.





Tavola 62. Crocifissione tra Malachia (?) e Santi Paolo, Tito e Timoteo; Profeti tra Sibille.



Tavola 63. Giudizio universale: i dannati.





Tavola 64. Arcangelo Michele.



Tavola 65. Carità o Ecclesia (particolare).



---

Filippo Brunelleschi, Giovanni di Piero del Ticcìa,  
Andrea di Lazzaro Cavalcanti detto il Buggiano  
Ambone, 1443-1448

## Firenze, basilica di Santa Maria Novella

---



Tavola 66. Lato rilievo Assunzione della Vergine.





Tavola 67. Andrea di Lazzaro Cavalcanti detto il Buggiano, *Annunciazione*.



Tavola 68. Andrea di Lazzaro Cavalcanti detto il Buggiano, *Natività*.





Tavola 69. Andrea di Lazzaro Cavalcanti detto il Buggiano, *Presentazione al Tempio*.



Tavola 70. Andrea di Lazzaro Cavalcanti detto il Buggiano, *Assunzione della Vergine*.





## PARTE I

# L'ambone nella vita della chiesa







1. Nicola Pisano, ambone. Pisa, battistero di San Giovanni.

---

TIMOTHY VERDON

---

## L'ambone istoriato toscano e la spiritualità dei secoli XII-XIII

---

A quasi tutti, l'espressione "ambone istoriato toscano" fa pensare ai capolavori in questa categoria d'opere realizzati da Nicola Pisano e dal figlio Giovanni a Pisa, Siena e Pistoia tra il secondo Duecento e i primi anni del secolo successivo (fig. 1).<sup>1</sup> Ma la volontà di associare all'ascolto liturgico del Vangelo la visione oculare diretta si manifestò molto prima: nell'ambone di Guglielmo da Pisa, del XII secolo, oggi a Cagliari, e in esemplari duecenteschi quale l'ambone di Barga, la cui visualizzazione dell'incarnazione e dell'epifania del Verbo ha suggerito il titolo della presente raccolta di saggi. E ancor prima, nei secoli X-XI, i rotoli dell'*Exultet* avevano offerto l'analoga esperienza di ascolto immaginifico, rivelando, nella pergamena srotolata al passo delle parole cantate, immagini corrispondenti al testo o allusive al Vangelo, come nella doppia scena dell'Annunciazione/Natività dell'*Exultet 2* del Museo dell'Opera della Primaziale di Pisa, d'origine capuana e databile tra il 1059 e il 1071 (fig. 2).<sup>2</sup> Gli stessi rotoli ci ricordano poi che quest'esperienza di "ascoltare vedendo" avvenne in apertura della celebrazione liturgica più ricca di segni del rituale ecclesiastico, la veglia pasquale, ed ebbe per luogo deputato l'ambone, che all'epoca dell'*Exultet 2* dell'Opera pisana non era ancora istoriato ma adorno di decorazioni geometriche e figure

zoomorfiche, come l'ambone dell'Epistola del Duomo di Ravello (fig. 3), databile tra l'ultimo decennio dell'XI secolo e la metà del secolo successivo.

All'interno delle chiese, la più tipica forma quadrata di amboni duecenteschi quale il borghigiano era normalmente integrata nel sistema micro-architettonico del presbiterio con, al suo centro, l'altare eucaristico, come nella *Espulsione di Zaccaria* della Cappella degli Scrovegni (fig. 4), del primo lustro del Trecento, che visualizza note situazioni reali quale l'ambone di San Miniato al Monte a Firenze, di un secolo prima, dove l'ambone aggetta dal tramezzo del presbiterio verso la navata della chiesa, offrendosi come ideale luogo d'incontro tra clero officiante e popolo assistente (fig. 5). Una terza immagine aiuta a concepire meglio il rapporto organico tra l'ambone duecentesco e il presbiterio: il particolare dell'ambone illuminato da ceri e visto da dietro, dalla scala d'accesso usato dal diacono, nell'affresco raffigurante il *Natale a Greccio*, nel ciclo della *Vita di san Francesco* nella basilica superiore del Santo ad Assisi (fig. 6).

In questo affresco tradizionalmente attribuito a Giotto traspaiono vari elementi utili al presente discorso. L'ambone, ancor privo di "istorie" scolpite, servirà al canto del Vangelo e probabilmente anche all'omelia che Francesco,





2. Pisa, Museo dell'Opera del Duomo. *Exultet 2, Ambone*.



3. Ravello, basilica di Santa Maria Assunta. Ambone dell'Epistola.

che era diacono, svolgerà. La scena giottesca precede però il momento di comunicazione verbale, illustrando invece il piccolo dramma sacro del presepio, con Francesco che guarda il Bambino in mezzo al popolo affascinato. Come scrive il teologo Bonaventura quarant'anni dopo, il Poverello «fece preparare una stalla, vi fece portare il fieno, e fece condurre sul luogo un bove e un asino».<sup>3</sup> In questo testo degli anni 1260, Bonaventura enfatizza l'emozione di Francesco: «Si adunano i frati, accorre la popolazione ... [e] l'uomo di Dio stava davanti alla mangiatoia, ricolmo di pietà, cosperso di lacrime, traboccante di gioia. Il santo

sacrificio viene celebrato sopra la mangiatoia», conclude – e nell'affresco vediamo infatti, oltre al pulpito, la mangiatoia, il ciborio, l'altare e il sacerdote. Poi l'agiografo aggiunge: «Francesco, levita di Cristo, canta il santo Vangelo. Predica al popolo e parla della nascita del Re povero e, nel nominarlo lo chiama per tenerezza, il “bimbo di Betlemme”».<sup>4</sup>

L'ambone raffigurato nell'affresco è chiaramente il luogo deputato a queste ultime funzioni: al canto o alla proclamazione del Vangelo, cioè, e probabilmente anche alla commossa chiosa che Francesco provvide. Questo bel pulpito



4. Giotto, *Cacciata di Gioacchino dal Tempio*. Padova, Cappella degli Scrovegni.



5. Maestranze fiorentine, ambone. Firenze, basilica di San Miniato al Monte.

è anche una pura invenzione dell'artista o – meglio – dei frati che verosimilmente gli suggerivano l'assetto iconografico della scena. È un elemento apocrifo, voglio dire, dal momento che Bonaventura (come già Tommaso da Celano) colloca la messa a Greccio in un bosco nei pressi del paese. Qui invece viene ambientata in una magnifica chiesa, con un altare ricoperto da un ciborio scolpito e con l'ambone illuminato.

L'inserimento del momento carismatico in un contesto ecclesiastico convenzionale afferma la possibilità di tradurre l'emozione dell'esperienza originaria in termini liturgici.

«Accorre il popolo», dice Bonaventura, e subito aggiunge che «il bosco risuona di voci e quella venerabile notte diventa splendente di innumerevoli luci, solenne e sonora di laudi armoniose».<sup>5</sup> Fra Tommaso da Celano, più vicino nel tempo all'evento stesso, afferma che «la gente accorre e si allietta di un gaudio mai assaporato prima, davanti al nuovo mistero. La selva risuona di voci e le rupi imponenti echeggiano i cori festosi».<sup>6</sup> Nel dipinto murale invece il gaudio, la letizia vengono trasferiti nel presbiterio di una chiesa, che così viene presentata come contesto “naturale” in cui realizzare il programma di Francesco di rifoccolare la devozione



6. Giotto, *Natale di Greccio*. Assisi, basilica del Santo.7. Pisa, Museo dell'Opera della Primaziale. *Exultet 2, Accensione del cero alla presenza del popolo*.

all'umanità del Dio incarnato. L'emozione popolare, che nei rotoli dell'*Exultet* viene illustrata come reazione a parole accompagnate da segni (fig. 7), ora risponde all'immagine scenica inventata dal Santo, il quale – nel testo di Tommaso Celano – spiega il proprio gesto dicendo di voler «rappresentare il Bambino nato a Betlemme, e in qualche modo vedere con gli occhi del corpo i disagi in cui si è trovato per la mancanza delle cose necessarie a un neonato, come fu adagiato in una greppia e come giaceva sul fieno tra il bue e l'asinello». <sup>7</sup> Così intenso è il desiderio di Francesco di «rappresentare» Cristo e di farlo «vedere con gli occhi

del corpo» che finalmente ne diventa egli stesso icona, *alter Christus*. In una grande croce dipinta degli anni 1260 nella basilica dei frati ad Arezzo (fig. 8), Francesco che bacia teneramente il piede insanguinato del crocifisso ha già le piaghe delle stimmate, che sembrano prodotte direttamente dall'emozione che egli prova nel vedere e toccare Cristo, come afferma un coevo poeta, parlando al santo delle piaghe di Cristo nel suo proprio corpo: «Culli suoi segni remanisti, tanto el portasti in chore». <sup>8</sup> Il nuovo ruolo del corpo implicito nel dono delle stimmate ha poi contribuito a far riscoprire l'arte antica: l'aspirazione del Poverello a «rap-

presentare» e «vedere» Cristo esigeva infatti una credibilità nella raffigurazione del corpo che solo l'arte greco-romana poteva insegnare.

Vi è un altro legame tra Francesco d'Assisi e la storia degli amboni istoriati. Il pulpito realizzato nel 1260 per il battistero di Pisa fu commissionato da Federico Visconti, arcivescovo dal 1253 al 1277, che da giovane aveva sentito il Poverello predicare a Bologna, come egli stesso ricorda in un'omelia pronunciata nel 1264 nella festa di san Francesco. <sup>9</sup> Prendendo spunto dal versetto di Siracide «Beati coloro che ti hanno visto e si sono addormentati nell'amore» (48,11), Visconti allarga il concetto dicendo «Beati coloro che ti hanno visto e ascoltato», insistendo che nell'occasione descritta – forse nel 1222 – «Erano veramente beati quanti, come noi, per grazia di Dio videro e toccarono con mano beato Francesco nella piazza comunale di Bologna, nella grande folla di persone». <sup>10</sup> Sorprendentemente continua dicendo: «E beati sono quelli che ... videro con devozione anche la sua immagine dipinta». <sup>11</sup> Il committente del primo ambone di Nicola Pisano, l'arcivescovo Visconti, chiama cioè «beatitudine» l'*ascoltare* abbinato al *vedere*, includendo nell'esperienza del vedere perfino l'immagine dipinta!

Ma se l'immagine pittorica, bidimensionale, può rendere beati, quanto più quella scultorea, che rievoca l'originaria beatitudine evocata dal Visconti, quella dei suoi anni studenteschi quando a Bologna non solo vide e ascoltò Francesco, ma lo *toccò con mano*! Le figure scolpite da Nicola sull'ambone del battistero pisano in pratica riattivarono l'insieme di esperienze ricordate dall'arcivescovo – visive, uditive e tattili –, associando alla proclamazione liturgica della parola l'emozione un tempo suscitata dalla presenza fisica. Pure la scelta dello stile «classico», apparentemente scontato in un artista come Nicola, formato nell'Apulia federiciana, verosimilmente riflette l'indole del committente: il naturalismo greco-romano corrisponde infatti all'approccio «francescano» alla comunicazione descritto da san Bonaventura nella *Legenda maior* (commissionata nello stesso anno dell'ambone, 1260), dove, per spiegare l'inconsueta semplicità linguistica del suo testo, dice: «Ho ritenuto di non preoccuparmi della ricercatezza dello stile, giacché la devozione del lettore trae maggior profitto da un linguaggio semplice che da uno pomposo». <sup>12</sup> Così anche Nicola Pisano, che al posto delle stanche convenzioni del romanico attiva le energie della scultura antica, dotando i suoi soggetti cri-

8. Maestro della croce dipinta di San Francesco di Arezzo, *Crocifisso*, particolare. Arezzo, chiesa di San Francesco.

stiani di un naturalismo mutuato dall'arte pagana. Non si tratta della mera replicazione di formule greco-romane, già avvertibile in alcune figure dell'ambone di Guglielmo oggi a Cagliari (e in ogni caso prevedibile nella Pisa straricca di antichità), ma di una capacità del tutto nuova di cogliere il pathos dei modelli antichi (fig. 9).

Nel valutare l'impatto originario degli amboni istoriati aiuta rammentare la loro funzione liturgica, che le stesse figure scolpite sovente sottolineano. Se con la fantasia ricondurremo questi capolavori al contesto festivo delle grandi ricorrenze, fra squilli di tromba e fumo d'incenso, ne risco-



9. Maestro Guglielmo, *Tetramorfo*. Cagliari, cattedrale di Santa Maria.10. Nicola Pisano, *Arcangelo Michele*. Pisa, battistero di San Giovanni.11. Fra Guglielmo, *Tetramorfo*. Pistoia, chiesa di San Giovanni Fuorcivitas.12. Maestranze fiorentine, *Natività e annuncio ai pastori*. Firenze, chiesa di San Leonardo in Arcetri.

prire l'alta eloquenza, la solennità dello stile proclamatorio antico. Per il Medioevo, si sa, la liturgia era teatro: nel IX secolo Amalario di Metz aveva spiegato la messa come un dramma simbolico, e agli inizi del XII secolo Onorio di Autun paragonò il prete celebrante a un autore tragico che rappresenta le azioni di personaggi contendenti davanti al popolo attraverso gesti. Così, disse, il sacerdote, «nel teatro della Chiesa rappresenta davanti al popolo cristiano la lotta di Cristo e insegna loro la vittoria della redenzione».<sup>13</sup>

Cruciale poi il rapporto immagine-testo, pure questo reso esplicito negli amboni toscani. Il vangelo della croce

tra le mani del ministro angelico di Nicola, nel battistero pisano (fig. 10), l'evangelario dorato di quello di fra Guglielmo, nell'ambone in San Giovanni Fuorcivitas a Pistoia (fig. 11), ma anche i testi didascalici dell'autore dell'ambone di San Pier Scheraggio, a Firenze (oggi a San Leonardo in Arcetri), con passi di mistica poesia, quale il «Nobis admixtum cernunt animalia Christum» sotto la scena della *Natività* – «Gli animali contemplan Cristo mescolato con noi» (fig. 12) – e semplici didascalie identificative: «Kasspar», «Melchior», «Baldasar», «Maria Joseph») nell'*Adorazione dei Magi*, e nella scena della *Presentazione al Tempio* insie-

me a «Joseph», «Maria», «Simeon» e «Anna», anche «Altare» (figg. 13-14). Va recuperata cioè l'emozione della parola scritta in un'epoca di pochi scritti e tutti sacri, e della parola accompagnata dall'immagine, nel contesto della narrazione evangelica del Verbo umanato.

Va recuperata l'emozione *scenica* di gesti e volti, come nella «Anna» del rilievo fiorentino – un'emozione sacra, come quella dei *Christifideles* presenti la notte di Pasqua, quando si cantava l'*Exultet*. L'interesse narrativo evidente negli amboni toscani rispecchia infatti un'altra arte antica che il Medioevo stava riscoprendo: quella teatrale, sin

dall'inizio focalizzata sul mistero pasquale e d'indole paraliturgica, come suggeriva il mistero *Quem quaeritis* inscenato durante il convegno da cui nasce il presente volume.<sup>14</sup> Ricordiamo che il francescano Jacopone da Todi, autore di uno dei primi «copioni» scenici in lingua volgare, il *Pianto della Madonna*, nasce poco dopo l'ambone di Barga e muore poco dopo l'ultimazione di quello di Giovanni Pisano per la primaziale pisana. Il lirismo del «corrotto» di Maria nel suo testo: «Figlio, figlio, figlio / Figlio amoroso giglio, / figlio, chi da consiglio / al cuor mio angustiato?»<sup>15</sup> traduce l'intenso *Compianto* di fra Guglielmo nell'ambone di





13. Maestranze fiorentine, *Adorazione dei Magi*. Firenze, chiesa di San Leonardo in Arcetri.



14. Maestranze fiorentine, *Presentazione al Tempio*. Firenze, chiesa di San Leonardo in Arcetri.

San Giovanni Fuorcivitas (fig. 15), dove l'evidente invito a partecipare emotivamente anticipa quello in un altro testo attribuito a Jacopone, lo *Stabat Mater*, in cui si chiede alla Madre di poter condividere il suo dolore: «Fac me tecum pie flere, / Crucifixo condolère / donec ego víxero ... / Virgo vírginum praeclára, / mihi iam non sis amára, / fac me tecum plángere».<sup>16</sup>

Se i testi poetici sono francescani, il principio filosofico è domenicano, come lo fu fra Guglielmo, autore del *Compianto* di San Giovanni Fuorcivitas. L'idea che la fede dev'essere esternata con fortissime reazioni emotive rispecchia temi del razionalismo scolastico: infatti, gli scolastici ritenevano (con Aristotele) che la volontà umana riceve e si nutre di "informazioni" fornite dai sensi, e che la libertà dell'uomo e la sua nobiltà come creatura sono legate all'uso che consciamente fa dell'esperienza sensoria. Così Tommaso d'Aquino, nella sua analisi della contrizione, elabora il concetto aristotelico di due livelli di razionalità: la *ratio superior* e quella *inferior*, che insieme determinano il carattere del dolore sperimentato dal peccatore penitente. «In contritione est duplex dolor», dice: nella contrizione c'è un doppio dolore. Una parte è nella volontà, e questa è la contrizione nella sua essenza, il dispiacere che proviamo per i peccati che abbiamo commesso. Ma c'è un altro dolore, quello dei sentimenti («in parte sensitiva»), che può scaturire o dalla riflessione sui peccati, che porta a una reazione spontanea («ex necessitate naturae»), o da una libera scelta per cui l'uomo che «fa penitenza» eccita il dolore in se stesso, affinché possa sentirlo emotivamente («vel ex electione, secundum quod homo poenitens, in se ipso hunc dolorem excitat, ut de peccatis doleat».<sup>17</sup>

Questa affermazione, che verrà divulgata da predicatori domenicani come il Passavanti (il quale la riassume dicendo che «il dolore procede nella mente e nella sensualità»),<sup>18</sup> ha un'importanza fondamentale sia per la storia della spiritualità che per quella dell'arte. Significa che la ragione – la *ratio superior* per cui prendiamo le decisioni che definiscono la nostra libertà – può e deve servirsi delle emozioni, eccitando nei sensi una predisposizione a compiere ciò che è percepito come dovere morale. La forte espressività dell'arte tardogotica – di Giotto ad esempio, e dei suoi seguaci (fig. 16) – riflette questo principio, che ebbe la sua prima espressione sistematica negli amboni istoriati di cui parla il nostro volume.



15. Fra Guglielmo, *Compianto sul Cristo morto*, particolare. Pistoia, chiesa di San Giovanni Fuorcivitas.



16. Giotto, *Compianto sul Cristo morto*, particolare. Padova, Cappella degli Scrovegni.

<sup>1</sup> Questo saggio elabora ed espande T. Verdon, "Verbo caro factum". *Teologia, spiritualità ed iconografia del pulpito istoriato*, in *Pulpiti medievali toscani. Storia e restauri di micro-architetture*, atti della giornata di studio (Firenze, 21 giugno 1996), a cura di D. Lamberini, Firenze 1999, pp. 17-29.

<sup>2</sup> Si veda *Exultet. Rotoli liturgici del medioevo meridionale*, a cura di G. Cavallo, G. Orofino, O. Pecere, Roma 1994, pp. 151-174.

<sup>3</sup> Bonaventura da Bagnoregio, *Legenda maior*, X, 7. Si veda *Fonti francescane. Editio minor. Scritti e biografie di san Francesco d'Assisi, cronache e altre testimonianze del primo secolo francescano, scritti e biografie di santa Chiara d'Assisi*, a cura di E. Caroli, Assisi-Padova 1986, pp. 605-606 (n. 1186).

<sup>4</sup> *Ibidem*.

<sup>5</sup> Ivi, p. 606.

<sup>6</sup> Tommaso da Celano, *Vita prima*, XXX (n. 85). Si veda *Fonti francescane* 1986, cit., pp. 267-270 (nn. 466-471).

<sup>7</sup> *Ibidem*.

<sup>8</sup> La citazione è tratta dalla prima "lauda cortonese", *Laudar vollo per amore*, vv. 49-50. Si veda V. Moleta, *From St. Francis to Giotto. The Influence of St. Francis on Early Italian Art and Literature*, Chicago 1983, p. 34, e *Laude cortonesi dal secolo XIII al XV*, a cura di G. Varanini, L. Banfi, A. Ceruti Bugio, 4 voll. in 5 tomi, Firenze 1981-1985.

<sup>9</sup> *Les sermons de la visite pastorale de Federico Visconti, archevêque de Pise (1253-1277)*, edizione critica a cura di N. Bériou, I. Le Masne de Chermont, Rome-Paris 2001, pp. 781-790.

<sup>10</sup> Ivi, p. 789, n. 11.

<sup>11</sup> *Ibidem*.

<sup>12</sup> Bonaventura da Bagnoregio, *Legenda maior*, prologo, 4. Si veda *Fonti francescane* 1986, cit., p. 517.

<sup>13</sup> Si veda O.B. Hardison, Jr., *Christian Rite and Christian Drama in the Middle Ages. Essays in the Origin and Early History of Modern Drama*, Baltimore (MD) 1969, pp. 39-40. Si veda anche T. Verdon, *Vedere il mistero. Il genio artistico della liturgia cattolica*, Milano 2003, p. 122.

<sup>14</sup> Si veda l'Appendice a questo volume, pp. 308-318.

<sup>15</sup> Citato in *Poesia religiosa italiana. Dalle Origini al '900*, a cura di F. Ulivi, M. Savini, Casale Monferrato 1994, pp. 89-94.

<sup>16</sup> Ivi, pp. 76-78.

<sup>17</sup> Tommaso d'Aquino, *Summa theologiae. Supplementum*, V, pars III, quaestio III.

<sup>18</sup> J. Passavanti, *Lo specchio di vera penitenza* [1495], introduzione e testo a cura di M. Lenardon, Firenze 1925, p. 106.



---

CRISPINO VALENZIANO

---

## L'ambone, luogo architettonico della parola

Pietra di paragone per il vissuto liturgico in corso d'opera

---

Mi sono interessato dell'“Ambone” subito dopo il Concilio, quando per l'attuazione della riforma liturgica si cominciò a trattare dei nuovi ordinamenti rituali celebrativi: «I libri liturgici *una cum*, “in tutt'uno”, con il complesso delle “cose” culturali» (Sacrosanctum Concilium 128). In quella occasione ho preso coscienza che l'ultimo approccio a considerazione dell'ambone – e per giunta quale “cosa” del passato – risaliva al 1907 (la voce del Du Cange in DACL I 1330-1347). Perciò, con intento scientifico e insieme pastorale ho dato un corso sull'argomento al Pontificio Istituto Liturgico nell'anno accademico 1977-1978; fu la prima trattazione della questione in settant'anni. Sono stato allora incaricato di programmarne la proposizione a vari livelli ufficiali per le opportune provvisioni al riguardo, a partire dalle esplicitazioni occorrenti al laconico dispositivo della *Inter Oecumenici 96, Instructio* del 1964. Da parte mia ho pubblicato perciò (tra l'altro): 1) la elaborazione “di base”, Ambone e Candelabro. Iconografia e Iconologia (in Gli spazi della celebrazione rituale, OR Milano 1984, 163-220 con annesse tavole fotografiche 1-64); 2) la monografia L'Ambone del Duomo di Pisa (F. M. Ricci 1993 – Cassa di Risparmio di Pisa, a modo di continuazione del discorso sino agli ultimi amboni costruiti in Italia); 3) la critica scientifica

/ liturgica-pastorale al rimontaggio del medesimo ambone (1926) Gli errori nel “pulpito” del Duomo di Pisa, in Storia ed Arte nella Piazza del Duomo. Conferenze 1991, Opera Primaziale Pisana, Pacini ed. 1993, pp. 155 ss; 4) la sezione dedicata all'argomento nel Capitolo V, L'Aula / l'Ambone, del mio Architetti di chiese, EDB Bologna 22005, pp. 156 ss. Da parte sua, l'Ufficio Liturgico Nazionale mi avrebbe poi incaricato di progettare un *Corpus Ambonum Italicum*, cosa che con adeguato lavoro di gruppo ho allestito e depositato documentariamente per la CEI su un complesso di circa 150 amboni e una cinquantina di candelabri pasquali dal primo millennio al Medioevo.

1.

Se l'architettura costitutiva dell'aula liturgica si qualifica mediante la regalità dell'assemblea, e «il popolo di Dio è radunato innanzitutto mediante la parola del Dio vivente» (*Presbyterorum ordinis* 4); se nell'aula liturgica l'ambone è il luogo di proclamazione della parola di Dio, e «il Verbo eterno che illumina ogni uomo specialmente con la sua morte e la sua gloriosa risurrezione dai morti ... compie e completa la rivelazione e la conferma con la divina testimonianza



che Dio è con noi a liberarci dalle tenebre del peccato e della morte e a risuscitarci per la vita eterna» (*Dei Verbum* 4) l'ambone è il luogo monumentale, “ammonimento” pasquale e referente spaziale, dell'aula basilicale.

Quale è stata l'incredibile deculturazione dell'ammonimento architettonico che è il referente spaziale della nostra aula liturgica? Contrariamente ai luoghi comuni ripetuti da certuni, la crisi dell'ambone è pre-tridentina. L'ultimo ambone costruito in Italia è, appunto, il monumento scultoreo di Giovanni Pisano nella cattedrale di Pisa, inaugurato nel Natale del 1311. La crisi è nella fase “gotica” della *devotio*, d'incomprensione generalizzata della lingua in cui sono proclamate le Scritture durante la celebrazione rituale, di sostituzione della predicazione parenetica all'omiletica mistagogica. Ecco le motivazioni di fondo avviluppate tra loro in circolo vizioso: l'eclisse del mistero pasquale dall'orizzonte fondante del culto e della pietà cristiana; la non risonanza linguistica della proclamazione biblica in latino; la maggiorazione del pulpito della predicazione che – giustamente – non è identificato con l'ambone, né per la sua struttura simbolica sempre più declinante davanti alla considerazione liturgica, né per la sua funzione rituale sempre meno utilizzabile nelle sopravvenienti disposizioni dell'aula.

Nella elencazione, peraltro aperta, di ciò che è da rivedere nella edificazione architettonica contestualmente ai libri liturgici, *Sacrosanctum Concilium* 128 non elenca l'ambone; è l'Istruzione applicativa della Costituzione conciliare a porre il problema: «le Letture, l'Epistola e il Vangelo siano proclamate rivolgendosi verso il popolo dall'ambone ovvero dalle balaustre» (*Inter Oecumenici* 49); «È opportuno che (nella chiesa) ci sia l'ambone – o gli amboni – per la proclamazione delle sacre letture, situato in modo che i fedeli vedano e sentano bene il ministro» (*Inter Oecumenici* 96). Codesta Istruzione operava il cambiamento della lettura biblica all'altare, in *cornu evangelii* (al lato nord dell'altare stesso si leggeva l'Evangelo) e in *cornu epistolae* (al suo lato sud si leggevano le altre Scritture) durante i quattro secoli dal messale romano del 1570 sino, appunto, ai prodromi del messale romano del 1970.

L'Istruzione cambiava nella prescrizione radicalizzando il rivolgersi verso il popolo a proclamare le letture con udibilità e visibilità ottimali; allo scopo, indicava la riesumazione dell'ambone (purtroppo senza documentarsi sull'unicità del monumento) o, subordinatamente, l'impiego delle balaustre. La natura stessa della proclamazione, adesso in lingua viva, reculturò immediatamente il rivolgersi verso il popolo; l'udibilità, adesso intesa primariamente riguardo alla partecipazione liturgica e fonte del «vedere e sentire» il ministro, è addirittura nel rito istitutivo del lettore l'esortazione al neo-responsabile della proclamazione di leggere le Scritture nella chiesa in un luogo tanto alto che tutti lo sentano e lo vedano.

Ma l'immediatezza stessa della reculturazione coscientemente o inconsciamente attesa durante secoli, non fece reculturare contestualmente l'ambone e il suo senso. Non c'è da meravigliarsi se si pensa alla sete abissale e generale della parola di Dio; ma c'è da rammaricarsi che le soluzioni pratiche d'urgenza si siano impiantate stabilmente trascurando l'ambone. Iniziarono ad affrontare il problema i *Principi e norme per l'uso del messale* 272 (nel 1969):

La dignità della parola di Dio esige che nella chiesa ci sia un luogo destinato alla sua proclamazione al quale durante la liturgia della parola converga spontaneamente l'attenzione dei fedeli. È opportuno che, normalmente, tale luogo sia un ambone stabile e non un semplice leggio mobile. Secondo la forma di ogni chiesa, l'ambone deve essere costruito in modo che i fedeli vedano e sentano bene i ministri...

Eppure non era davvero troppo: la discrezione nell'indicare l'ambone come luogo normalmente opportuno senza dire che fosse necessario di norma, a mio parere non risulta sufficientemente incisivo e produttivo e, anzi, attenua la forza insita nella ripresa del luogo; tanto è vero che le *Precisazioni* della CEI alla seconda edizione italiana del messale al n. 16 ribadiranno che «l'ambone non sia ridotto a un semplice leggio».

Così, negli anni Settanta mi interessai circa le fondazioni e l'attuazione della riforma liturgica, su cui tenni confe-

renze e un corso di base al Pontificio Istituto Liturgico, con successivi corsi sul *corpus* degli amboni romani, ravennati, lombardi, siculi e campani, veneti, abruzzesi, pugliesi, toscani – ciascun gruppo un *corpus* nel suo genere organico e autonomo –; pubblicai quindi degli studi, diressi tesi di dottorato, e passai a lavorare all'edizione italiana dell'Evangelario; mentre per vari motivi e circostanze fui anche implicato direttamente o indirettamente nella stesura dei testi ufficiali. Tutto ciò mi ha persuaso a pensare all'ambone come a una chiave globalizzante nella lettura dell'edificio liturgico, quale a suo modo l'altare o la luce...

Un salto di qualità fu fatto nella seconda edizione (1981) del *Lezionario* 32-34, dove si enucleano otto caratteristiche del monumento e tre raccomandazioni di circostanza (l'enumerazione è nostra):

Nella chiesa ci sia un luogo 1) elevato, 2) stabile, 3) bene allestito e opportunamente decoroso, 4) corrispondente alla dignità della parola di Dio e significante chiaramente ai fedeli che nella messa è imbandita la mensa della parola di Dio e del corpo di Cristo, 5) adatto il meglio possibile a facilitare l'ascolto e l'attenzione dei fedeli durante la liturgia della parola. 6) Pertanto si deve ottenere che, secondo la forma di ogni chiesa, l'ambone si armonizzi architettonicamente e spazialmente con l'altare.

Facendo attenzione alla sua forma l'ambone 7) sia sobriamente decorato e 8) in determinate occasioni, specialmente nei giorni solenni, venga adornato...

Affinché serva bene alle celebrazioni l'ambone 8) abbia una sua ampiezza poiché talvolta vi debbono stare più ministri insieme. Si badi che i lettori 9) vi abbiano una illuminazione sufficiente e, secondo l'opportunità, 10) vi si dispongano degli strumenti tecnici del nostro tempo perché i fedeli li possano sentire agevolmente.

Sulle caratteristiche di altezza, stabilità, decoro d'arte, decorazione iconica, nonché sulla raccomandazione dell'adobbo festivo, l'accostamento documentario ai monumenti storici ci fa edotti doviziosamente; però prima di guardare

agli amboni della tradizione notiamo qualcosa anche sulle altre caratteristiche e raccomandazioni elencate nel lezionario. La corrispondenza dell'ambone alla dignità della parola di Dio è data, ovviamente, dalla sua monumentalità spaziale, architettonica e iconica, ma seguendo *Principi e norme per l'uso del messale* 8, dove è detto «mensa della parola di Dio e del corpo di Cristo dalla quale i fedeli si ammaestrano e si nutrano», adesso si lega alla dignità dell'ambone la significazione della mensa. Si dice in *Sacrosanctum Concilium* 51: «mensa della Parola», e in *Dei Verbum* 21: «La Chiesa ha venerato sempre le Scritture divine come il corpo stesso del Signore, non cessando di nutrirsi alla mensa della parola di Dio, specialmente nella sacra liturgia, come alla mensa del corpo di Cristo»; ma “nutrirsi” del Verbo è detto del Corpo sostanzialmente e delle Scritture metaforicamente, secondo le diverse modalità di reale presenza del Signore al suo popolo (vedi la risposta della Commissione per l'interpretazione autentica dei testi del Concilio Vaticano II «dubbio» sul «come» nella venerazione: «le Scritture divine come il Corpo stesso del Signore»). La significazione che nella liturgia eucaristica è imbandita l'unica mensa della Parola e del Corpo dalla quale i fedeli si ammaestrano e si nutrano, deve essere espressa con l'esatta armonizzazione architettonica e spaziale dell'ambone all'altare, no costruendo, ad esempio quale è stato realizzato qui e lì, l'ambone (considerato a modo di un semplice leggio fisso prospiciente all'altare) nella stessa materia (e addirittura forma) della mensa d'altare lì accanto.

Ascolto e attenzione dei fedeli è un'evoluzione non indifferente sul precedente ascolto e visione; in *Principi e norme per l'uso del messale* 272 si introduceva a questo proposito l'attenzione dell'assemblea, ma si continuava anche a parlare dei fedeli che vedano e sentano i ministri; adesso l'attenzione è posta tutta sull'ascolto senza che si faccia cenno al vedere.

L'armonizzazione architettonica e spaziale con l'altare è auspicata ma non è individuata; infatti, bisogna prendere atto che il *Lezionario* non esplicita la qualificazione pasquale dell'ambone e quindi glissa pure sulla ubicazione del monumento.



L'ampiezza è richiesta funzionalmente alla quantità dei ministri, non alla qualità del loro ufficio e perciò alla distinzione delle logge in cui proclamare il vangelo, cantare il salmo interiezionale, proclamare le altre letture, cantare il preconcio pasquale. L'illuminazione è raccomandata a favore dei ministri affinché leggano agevolmente, no degli uditori. Microfoni e altoparlanti sono legati all'opportunità, cioè sono intesi come strumenti tecnici del nostro tempo per l'amplificazione della voce, no del suo agghindamento: nessun artificio è equiparabile alla bellezza della voce scoperta; nelle chiese si badi all'acustica senza sbarazzarsene delegandola agli impianti opportuni, e si badi all'inutilità d'amplificazione in certi edifici.

È il *Benedizionale* 1238-1239, specialmente nell'edizione italiana del 1992, a chiudere il giro evolutivo:

L'ambone, cioè il luogo donde si proclama la parola di Dio, deve corrispondere alla dignità della parola stessa e rammemorare ai fedeli che la mensa della parola di Dio è sempre imbandita da quando il Cristo, vincitore della morte, con la potenza del suo Spirito ha rovesciato la pietra dal sepolcro. Può benedirsi soltanto un ambone vero e proprio, fisso, consistente per dignità d'arte ... Questo rito (di benedizione dell'ambone) è opportuno che si celebri nel tempo pasquale...

Ultimo testo è *La progettazione di nuove chiese* 9:

L'ambone. È il luogo proprio della parola di Dio. La sua forma sia correlata all'altare senza tuttavia interferire con la priorità di esso; la sua ubicazione sia pensata in prossimità all'assemblea (anche non all'interno del presbiterio, come testimonia la tradizione liturgica) e renda possibile la processione con l'evangelario e la proclamazione pasquale della Parola. Sia conveniente per dignità e funzionalità, disposto in modo tale che i ministri che lo usano possano essere visti e ascoltati dall'assemblea. Un legggo qualunque non basta: ciò che si richiede è una nobile ed elevata tribuna possibilmente fissa, che costituisca una presenza eloquente, capace

di far riecheggiare la Parola anche quando non c'è nessuno che la sta proclamando. Accanto all'ambone può essere collocato il grande candelabro per il cero pasquale.

Quest'ultimo testo ha due apporti di grande significato. Il primo riferisce all'ambone, monumento della Parola, lo spirito che informa il Concilio Niceno II riguardo alla agiografia delle iconi: presenza eloquente che riecheggia da se stessa la Parola. Il secondo fa menzione del candelabro pasquale, ed è menzione inedita nei testi normativi e consonante con la nostra cultura, che potenzia ed esalta la qualificazione pasquale del monumento.

## II.

Sintetizzo le conclusioni sull'analisi letteraria iconologica e iconografica, dal Corpus Ambonum Italicum (di cui continuo ad auspicare la pubblicazione) e d'autori occidentali e orientali. Sono conclusioni che ne riassumono inoltre le caratteristiche secondo i nostri testi normativi.

Secondo me, i tratti determinanti dell'ambone gravitano intorno alle quattro qualificazioni che sottolineo.

### L'ambone è monumento

Come la Nota pastorale, che tra le grandi presenze simboliche «l'altare, l'ambone, il battistero» (*La progettazione di nuove chiese* 7) dice particolarmente dell'ambone, «presenza eloquente, capace di far riecheggiare la Parola anche quando non c'è nessuno che la sta proclamando» (*La progettazione di nuove chiese* 9) proprio per la sua sovrapposibilità totale alla Parola e, dunque, all'agiografia iconica; così facciamo noi esplicitando particolarmente dell'ambone la sua identità di monumento appunto per la sua sovrapposibilità totale al *mnemeion*, “monumento”, “memoria”, che un sepolcro è per se stesso — e *mnemeion/monumentum* è detto nei vangeli in greco e in latino, il sepolcro di Gesù.

Debbo il mio interesse per l'ambone anche al fatto che nella Pasqua del 1970 mi capitò di ritrovare nell'archivio capitolare di Cefalù allora affidatomi un codice mutilo della

*Contemplazione mistica* attribuita a Germano di Costantinopoli da cui fui rinviato a leggere quella mistagogia della celebrazione eucaristica e a scoprire (*ad loc.*) il monumento iconico della proclamazione liturgica di Vangelo e Scritture tutte, «icone del santo sepolcro: l'angelo ne rotolò la pietra e stava lì, poi, ad annunciare la risurrezione del Signore alle donne mirofore». È l'identificazione costante dell'ambone che, pertanto, è “monumento” innanzitutto per la sua costitutiva iconologia di sepolcro vuoto del Risorto. Da tale monumentalità deriva quindi l'arte-fatto che è monumentale per materie ed è monumentale per iconografie impiegate — altro che semplicemente stabile e semplicemente dignitoso per fattura artistica! —; è perciò che qualsiasi altra iconizzazione (sul discorso della montagna, sulla parabola del seminatore...) sarebbe allegoria riduttiva dell'“ammnimento” pasquale nell'aula e nella celebrazione liturgica. Solo il monumento del Risorto, esso solo, nella chiesa e nella celebrazione, fa l'unificazione redazionale dei settantadue libri in cui nell'arco di un millennio decine d'agiografi disparati hanno scritto la rivelazione del Verbo di Dio, e fa l'unità compositiva della tradizione nell'arco dei due Testamenti con la quale lo Spirito di Dio ha architettato e fatto edificare le sante Scritture.

Per cogliere tipologicamente la transignificazione cristiana sull'*almenor* sinagogale, bisogna unire alla storica struttura lignea della tribuna che fu allestita un giorno solenne per la ripresa liturgica del culto ebraico dopo l'esilio, la simbolica struttura lapidea della casa che si è costruita la Sapienza, le due strutture insieme a tipo del monumento pasquale:

Tutto il popolo si radunò come un solo uomo davanti alla Porta delle Acque e disse ad Esdra di portare il libro della legge che il Signore aveva dato a Israele. Il primo giorno del settimo mese il sacerdote Esdra lesse il libro dallo spuntar della luce sino a mezzogiorno, davanti all'assemblea degli uomini e delle donne, di quanti erano capaci di intendere, stando sopra una tribuna di legno che avevano costruito per l'occorrenza. Esdra aprì il libro alla presenza di tutto il

popolo, e come ebbe aperto il libro tutto il popolo si alzò in piedi ... E tutto il popolo fece festa perché avevano compreso le parole che erano state loro proclamate (Neemia 8,1-5.12 *passim*).

La Sapienza si è costruita la casa ha intagliato le sue sette colonne. Ha mandato le sue ancelle a proclamare sui punti più alti della città: Chi è inesperto venga qui! E lei dice: Venite, mangiate il mio pane, bevete il vino che ho preparato... (Proverbi 9,1.3-5 *passim*).

Sono rari, e in quei casi sono sontuosi, gli amboni lignei o metallici; l'abate Desiderio fece di legno, su gradini, la tribuna nella basilica monastica di Montecassino, ma la rivestì di lamine d'oro e smalto; fuori d'Italia, l'orafo Nicola di Verdun fece interamente di smalti l'ambone nella basilica canonica di Klosterneuburg. Se no, i monumenti sono d'opera muraria in cui s'inseriscono mosaici, affreschi, sculture, grandiosi; il ripiano è un blocco monolitico o un blocco di muratura marmorato, rotondeggiante o quadrangolare, su colonne o chiuso in basso sino al pavimento dell'aula, ed ha di legno un impiantito a suo modo acustico.

### L'ambone è monumento unico

È conseguenza della monumentalità simbolica e della monumentalità architettonica. Paolo Silenziario, introducendo la sua *Descrizione dell'ambone di Santa Sofia*, acclama ai «santi Apostoli del Cristo che sul sepolcro non manomesso da uomo evangelizzando il segno della risurrezione alle genti della terra illuminarono tutta la distesa del mondo tenebroso e ne rimossero la nera ombra della triste caligine» e spiega:

Descrivendo l'ambone io canto lo spazio degli apostoli la cui voce è sollecitata di frequente nei libri profetici ... Una torre a oriente per le sante letture; vi si sale e discende per due scale, una a oriente l'altra a occidente. Il ripiano rotondo, monoblocco, è cinto all'intorno da un parapetto interrotto alle scale; otto colonne magnifiche stanno intorno alla loggia



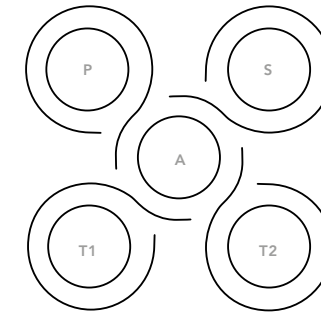
(cupolata) donde si proclama la parola divina, due al vento aquilone e due al vento australe, due al sorgere del sole e due al calar della notte; e quattro colonne la sostengono sotto il ripiano, due a settentrione due a mezzogiorno (delimitando il) luogo dove stanno i cantori ... Questo è il luogo che si è ritenuto conveniente allestire alla santa proclamazione, poiché il popolo li accoglie luce benigna ogni volta che ascolta gli immacolati misteri del Verbo divino ... Come un'isola che emerge dalle onde marine coperta di spighe, d'uva, di prati verdi e d'alberi frondosi – l'ammirano i naviganti e si confortano dei travagli e dei dolori del mare – così in mezzo all'immenso edificio si ammira alto, di pietra porfirea, l'ambone magnifico per il lavoro dei marmi e la bellezza dell'arte. Ma in mezzo (all'aula) esso non sta diviso del tutto, come sono le isole circondate per tutto dal mare; sta come un istmo ... e adorno di pietre svariate, pare un giardino fiorito.

Non si raddoppia il sepolcro del Cristo non manomesso! Né si doppia in un'aula pur amplissima una torre con due scale cupolata su otto colonne e impostata su altre quattro in una distesa a giardino rialzato e collegato al bema, dove c'è posto per i cantori! E se l'ambone di Santa Sofia fu il monumento più grandioso mai costruito in una basilica, i monumenti delle altre chiese non furono da meno. Una eventuale seconda loggia o le aggiunte di leggio sono integranti della varia complessità monumentale. Non è raddoppio del monumento che il profeta e l'apostolo si proclamino da una loggia volta a sud e l'evangelo da una loggia volta a nord, né che il salmo “graduale” (così chiamato perché si canta su un ripiano posto tra i gradini delle scale) e l'alleluia si cantino su leggio volta a est: l'unicità del monumento è data dal “giardino” che ne unifica il complesso. Si veda a Roma l'ambone di San Clemente, il più agglomerato tra quanti ne conosciamo, o l'ambone di Santa Sabina all'Aventino o di San Lorenzo al Verano. Gli architetti si sono serviti della allocazione dei cantori in mezzo alle logge della proclamazione per inventare, in raccordo, la *schola* che iconizzata pertanto a giardino fa anche iconicamente l'unità del monumento pasquale; mai hanno distinte architetto-

nicamente le diverse logge, separandole fisicamente senza unificarle in composizione che sia unitaria costruttivamente e simbolicamente, funzionalmente e strutturalmente. Quando si trattasse di un vero e proprio raddoppio, lì si avrebbe una spia di deculturazione pasquale; è capitato in circostanze costruttive e in circostanze distruttive: per la cattedrale di Ravello nel XIII secolo si è costruito un ambone di nuovo modello d'arte e si è trasferito l'ambone arcaico del XII secolo da sud a nord, destinando quello alla proclamazione del vangelo, questo alle altre letture, splendori l'uno e l'altro, umiliati l'uno e l'altro; per l'adattamento a nuovo stile della basilica di Santa Maria in Ara Coeli a Roma si è spaccato l'ambone e si sono collocate le due metà, tronconi mutilati, a ridosso l'una dal pilastro nord, l'altra dal pilastro sud.

#### L'ambone è monumento orientato

La sua collocazione nell'aula è ricercata, lo abbiamo intravisto. Da una iniziale situazione al centro, di derivazione sinagogale, che lo fa onfalo monumentale sotto la cupola dell'aula (zenit/nadir), la moltiplicazione dei segni sull'asse monopolizzante est-ovest (porta, ambone, altare, abside) e la crescente grandiosità dell'ambone a fronte dell'altare con la sua concorrente grandiosità sotto il suo ciborio, costringeranno architetti e liturgisti a cercare altra soluzione che, senza nulla tralasciare di senso e di edificazione, componga l'aula in disposizione non confusionale. Essi la trovano situando l'ambone a perno dell'asse sud-nord. Con poche eccezioni giustificate dalle circostanze particolari – vedi l'ambone di Sant'Ambrogio a Milano, situato a nord secondo la disposizione ambrosiana dell'assemblea nell'aula, o quello di Sant'Eufemia a Grado, spostato dal centro e situato a nord rispetto alla sepoltura del fondatore vescovo Elia – l'ambone è situato a sud per la proclamazione evangelica verso nord. Il nostro immaginario non può limitarci a supporre che rivolgersi nella chiesa all'assemblea comporti di situarsi necessariamente in faccia, e deve arricchirsi delle disposizioni molto più frequenti che vi pongono, invece, il ministro a presiedere stando di fianco: è il modo di fare



1. Modulo geometrico quincunx.

presidenza di uno che presiede senza essere il capo, sta avanti agli altri vicariamente egli stesso appartenendo a chi è l'unico Capo della sua assemblea, e l'assemblea è sua non perché appartenga a lui ma perché egli appartiene a essa. Nelle chiese è questa la disposizione preferenziale, pur se non è questa la disposizione costante di amboni e di pulpiti di cattedre e di sedi.

La riflessione sulla parola di Dio proclamata a modo di luce verso le tenebre ha collezionato allegorie che, se non ci motivano la giustificazione della scelta al lato meridionale ci spiegano però la determinazione circa l'asse della Risurrezione ortogonale all'asse della Incarnazione e Parusia del Verbo di Dio. Dice Giovanni di Rouen: «Il settentrione ci significa le genti che non appartengono a Cristo alle quali gli apostoli infiammati di Spirito Santo devono annunciare il vangelo» (Gli Uffici della Chiesa, ad loc.); Ivo di Chartres: «La non appartenenza a Cristo è freddo settentrionale...» (Sermone 5). Riflessioni d'ulteriore osservazione si aggiungono per il fatto che, in regime di separazione, nell'aula i maschi stanno al lato nord e le donne al lato sud; la “femminilità” del lato meridionale dell'aula provoca un accumulo osmotico di senso (in positivo; poiché se ne ricavarono anche allegorizzazioni in negativo) accumulo che Giovanni Belet ricapitola così: «Le donne godono di tre privilegi: la donna fu creata in paradiso (Genesi 2,18.21-23) da donna è nato il figlio di Dio (Galati 4,4) a una donna egli apparve risorgendo dai morti (Giovanni 20,14-16)» (Razionale dei divini Uffici 119).

Sulla “femminilità” del lato meridionale dell'aula sedimenta, cioè, la “femminilità” dell'annuncio pasquale; non a caso, infatti, gli amboni si dedicano preferibilmente alle donne mirofore o a Maria Maddalena: si veda l'icona con l'apparizione del Risorto nel giardino affrescata sul muro della scala nell'ambone di San Giovanni in Toro a Ravello, icone di dedicazione alla “apostola degli apostoli” quale Maria Maddalena è venerata per il suo annuncio pasquale agli annunciatori privilegiati della Risurrezione.

Ancora inoltre, bisogna scrutare le inesauribili trattazioni bibliche e teologiche che l'iconizzazione degli amboni squaderna. Ne prendo occasione soltanto per accennare al *quincunx*, il modulo artisticamente delineato della *biblia pauperum* che, a emblema, decora i nostri amboni mosaicati – vedi il *corpus* degli amboni siculi e campani – e, a iconi, affolla di eventi e di messaggi i nostri amboni scolpiti – vedi il *corpus* degli amboni toscani –; lo si ritrova pure svariata mente qui e lì, o negli amboni abruzzesi e pugliesi. *A*, ruota centrale, è l'antitipo, l'annuncio evangelico (o comunque del mistero rivelato in Gesù); *T1*, ruota inferiore a sinistra, è un tipo *ante legem*, desunto dalla Genesi (ma non sempre); *T2*, ruota inferiore a destra, è un tipo *post legem*, desunto da Esodo o seguenti (a volte anche da libri parabolici); *P*, ruota superiore a sinistra, è la profezia indicativa del mistero (versetto desunto a volte anche da libri storici o sapienziali); *S*, ruota superiore a destra, è la Sapienza indicativa del mistero (versetto desunto spesso dal libro dei Salmi). Ne do due esempi riportandoli dalla *Biblia pauperum* di San Floriano,



una delle edizioni xilografiche di tipologia biblica che danno origine al nome ma non al fatto, stampate nella seconda metà del xv secolo, poco dopo l'invenzione della stampa; e riporto anche le ingenue iscrizioni versificate nei *tituli*, ricordando che pure le iscrizioni sugli amboni in versi leonini sono miniera di trattazioni bibliche e teologiche.

A. Cristo lascia il sepolcro vuoto. *Quem saxus texit / ingens tumulus Iesus exit*; Tr. Sansone scardina le porte di Gaza e se ne esce dalla città che insidia alla sua vita (Giudici 16,3). *Obsessus turbis / Sampson valvas tulit urbis*; T2. Giona esce dal ventre del cetaceo (Giona 2,11). *Te tumulo Christe / surgentem denotat iste* – la tipologia pasquale di Giona è evangelica (Matteo 12,40) –; P. «La sua venuta è sicura come l'aurora» (Osea 6,3); S. «Ma poi il Signore si destò come dal sonno» (Salmo 77,65).

A. Maria cerca Cristo nel sepolcro aperto dall'angelo. *Revi-vas Christe / certum docet angelus iste*; Tr. Ruben cerca Giuseppe nella cisterna vuota e non lo trova (Genesi 37,29-30) *Ruben sublatum / puerum timet iste necatum*; T2. La sposa cerca al mattino lo sposo e non lo trova (Cantico dei cantici 3,2-3). *Haec pia vota gerit / dum sponsum sedula quaerit*; P. «Cercate il Signore mentre si fa trovare, invocatelo mentre è vicino» (Isaia 55,6); S. «Gioisca il cuore di chi cerca il Signore» (Salmo 104,3).

Sì, non è apodittico che l'ambone stia al lato sud dell'aula rivolto al lato nord, a due terzi circa dell'ingresso a ovest tendente verso est; ma chi ne mutasse l'ubicazione sarebbe comunque obbligato a non defraudare l'edificio e l'assemblea della gravidanza dinamica che il monumento pasquale imprime alla chiesa e alla celebrazione. Prima e più delle allegorie, delle riflessioni e delle trattazioni di cui il passato ben compreso ci dota.

### L'ambone è monumento alto

Qualunque sia la dimensione con cui effettivamente lo si edifica, il parametro continuativo è che sotto le logge riesce a prender posto la scuola dei cantori. Negli amboni siculi l'altezza ha implicato addirittura che sotto le logge si ricavasse una "cappella di san Giovanni Battista", cioè un battistero, inserendo così nel monumento non emblemi metaforici del sepolcro di Cristo risorto, ma l'icone sacra-

mentale della sua morte e risurrezione, secondo l'insegnamento di Paolo ai Romani 6,3-4 e ai Colossesi 2,12: l'ambone della cattedrale di Monreale conteneva un battistero absidato a est retto da sei colonne verso nord e sei colonne verso sud. Sembra peraltro che il nome stesso sia indicativo d'altezza: *ambon* è "elevazione rotondeggiante", *anabaino*, "salgo su", sarebbe etimologia probabilissima di ambone, e il monumento fu detto anche *pyrgos*, perché alto a modo di "torre", o *analogium* perché vi si dice "parola dall'alto". Alto fu, certo, per motivi funzionali d'acustica; ma alto fu inteso per strutturazione teologica. «L'ambone si mostra pietra ribaltata all'apertura del monumento, alto per l'altezza della proclamazione e perché l'angelo ad annunciare la risurrezione di Cristo vi stette sopra» (Simeone di Tessalonica, Il tempio di Dio 23). Agostino proferendo le sue Omelie sull'Antico Testamento 8,2,5 ha avvertito il bisogno di giustificare quell'altezza spiegando: «Sebbene per l'utilità di far provenire la voce dall'alto ci presentiamo a voi stando così in alto, tuttavia in luogo più alto voi giudicate e noi siamo giudicati...». E L'ambone di San Pietro in Vaticano recava l'iscrizione: «SCANDITE CANTANTES DOMINO DOMINUM-QUE LEGENTES / EX ALTO POPULIS VERBA SUPERNA SONENT».

Chiudendo la nostra rassegna guardiamo il leggio, che nella faticosa reculturazione dell'ambone ha rischiato di fagocitare e il monumento e le sue logge. È suppellettile tardiva, non lo si riscontra negli amboni del primo millennio; ma si conformò sin dal suo inizio all'insieme simbolico dell'ambone stesso. Ebbe sempre forma d'aquila significando l'evangelista Giovanni (raramente gli altri evangelisti sono iconizzati nel monumento pasquale). È per il "primato" suo nella testimonianza apostolica della Risurrezione: annunciato con Pietro da Maria Maddalena, Giovanni corre con lui al sepolcro, più svelto di Pietro arriva prima di lui e per primo scorge le bende per terra, entra, crede, e comprende il senso pasquale della Scrittura (Giovanni 20,1-9). E perciò nell'ambone il leggio ad aquila è icone narrativa della testimonianza primaria di Maria, prima nel vedere, e di Giovanni, primo nel credere e comprendere.

All'ambone si è accostato, in sinergia conclusiva, il candelabro pasquale. Anch'esso è suppellettile tardiva, ma è la festa dell'ambone, ne è l'addobbo alleluiatico fondamentale e la solennizzazione della festa di risurrezione del Signore.

Nello spazio liturgico l'ambone è ciò che nel tempo liturgico è la domenica. Provocato dalla celebrazione lucernale che apre la liturgia della veglia pasquale con il canto del preconio *Exultet*, il candelabro è caratteristico del secondo millennio occidentale. Lapidei come il monumento a cui si accompagnano, dalla base al fusto alla patera del cero, i candelabri pasquali si metamorfezzano costantemente a significazione di luce cristologica. Nella base è, direi immancabile, la tribù di Giuda con i suoi leoni: uno, Santa Maria a Bominaco; coppia, maschio e femmina, cattedrale di Cefalù; tre, Santa Trinità a Cava de' Tirreni; quattro, cattedrale di Gaeta... e nell'ambone di Giovanni nella cattedrale di Pisa! Il fusto si atteggia a colonna, cattedrale di Sessa Aurunca, cattedrale di Capua; o ad albero, basilica di San Paolo nella via Ostiense, cattedrale di Caserta Vecchia; o fonde i due motivi, cattedrale di Salerno, Santa Maria a Carsoli. La patera è anfora, cattedrale di Terracina; è persino arnia di api in mezzo ai fiori, San Clemente a Casauria. Nulla mi sembra più esplicativo delle iscrizioni su un capolavoro dei candelabri a colonna e su un capolavoro dei candelabri ad albero: «PULCRA COLUMPNA NITE / DANS NOBIS LUMINA VITE – AD LUMEN SANCTUM / NOSTRUM DEUS ACCIPE CANTUM» (cattedrale di Sessa Aurunca). «ARBOR POMA GERIT ARBOR EGO LUMINA GESTO / PORTO LIBAMINA NUNCIO GAUDIA SED DIE FESTO / SURREXIT CHRISTUS NAM TALIA MUNERA PRESTO» (basilica di San Paolo sulla via Ostiense).

### III.

Come si vede, nel mio lavoro complessivo – ma pure considerandone le svariate riprese, dette e ridette, scritte e riscritte – l'ambone nel Duomo di Pisa, a volte esplicitamente a volte implicitamente, è stato "basso continuo" nella mia ricerca delle costanti e "alto espressivo" nella mia comunicazione dei risultati. E così, ora me ne servo qui.

Data anche una particolare circostanza emersa proprio in corso d'opera mentre per il presente convegno ritornavo su discorsi ed esemplificazioni del mio *Architetti di chiese* a "ossigenare" correttivamente e culturalmente dispersioni formali e svisamenti materiali, sia riguardo alle letture storico/artistiche – utili e necessarie ma insufficienti e persino devianti se guardate e ascoltate quali autosufficienti ed esaustive – sia riguardo alle improvvisazioni teoriche e

costruttive nelle nescienze della funzione rituale-celebrativa e della struttura simbolica-liturgica che identificano il luogo della Parola di Dio negli spazi architettonici dedicati allo svolgimento delle nostre attività sacramentali. Nella monografia del 1993 su l'ambone di Giovanni Pisano che ho citata iniziando ho esemplificato introducendo (vedi alle pp. 17 ss) il testo di Gert Kreytenberg (per altro, su "forzatura" dell'Editore).

La provvidenziale circostanza a cui accenno – l'ambone, luogo liturgico della Parola, è pietra di paragone per il vissuto liturgico della Chiesa in corso d'opera – è il *Decreto della Congregazione per il Culto Divino e la disciplina dei Sacramenti* emanato il 3 giugno u.s. (circa cinquanta giorni dopo il nostro Convegno) per la celebrazione ritualmente "festiva" di S. Maria Maddalena nel calendario liturgico. Ne traduco dall'originale le eloquentissime proposizioni introduttive:

Prima Testimone ed Evangelista della Risurrezione del Signore, S. Maria Maddalena è stata sempre considerata riverentemente dalla Chiesa e occidentale e orientale, dall'una e dall'altra da ciascuna a proprio modo. Nei nostri tempi essendo chiamata la Chiesa ad impegnarsi meglio intensamente riguardo alla dignità femminile, è parso bene [alla nostra Chiesa occidentale] proporre più appropriatamente ai fedeli cristiani, circa la Nuova Evangelizzazione e l'ampiezza del mistero della Divina Misericordia, l'esempio di S. Maria Maddalena. Infatti questa donna notissima per il suo amore al Cristo e per l'amore con cui il Cristo l'ha detta [cf Rabano Mauro, De Vita Sanctae Mariae Magdalene, prologus; Anselmo di Canterbury, Ad Sanctam Mariam Magdalenam, oratio 73] denominata da S. Gregorio Magno «testimone della divina misericordia» [In Evangelia 40 homiliae II, 25, 10] può essere considerata dai fedeli cristiani del nostro tempo modello del ministero femminile nella Chiesa.

Dicendoci soddisfatti perché il *Decreto* registra la dichiarazione positiva sulla questione posta in Concilio, successivamente discussa e ridiscussa a-razionalmente, riguardo al "ministero femminile nella Chiesa", desideriamo comunque ottimizzare opportunamente l'intento ed esplicitare debitamente la consistenza liturgica del fatto che, a nostro parere, rimane toccato quasi soltanto occasionalmente.



Maria Maddalena non è un “esempio” circa la Nuova Evangelizzazione e la ampiezza della Divina Misericordia. È “*la*” Apostola del Sepolcro Vuoto, che il Risorto sceglie e invia agli altri Apostoli da lui stesso scelti e inviati; lo accennavamo già a proposito dell’ambone “monumento orientato”, ma nel nostro convegno è “provvidenziale” insisterci.

Perciò Maria Maddalena è “il modello paradigmatico” del ministero apostolico: perché è lei la prescelta ad annunciare l’Evangelo Proclamazione della “Buona Novella/Risurrezione del Signore”.

Perciò l’ambone è “*il*” monumento – *monimentum*, “ammonimento” – della Risurrezione: perché è da qui che si proclama la gravidanza pasquale di qualsiasi *iota* e di qualsiasi *apex* della Nuova e della Antica Alleanza, dall’*In Principio* della Creazione Cosmica all’*In Principio* della Mediazione Salvifica, e sino all’*Eskaton* del tempo e dello spazio.

Perciò all’ambone “si gioca la Sequenza” tra i fedeli cristiani e l’apostola privilegiatissima: perché è lì che la liturgia pasquale interroga lei precisivamente denominata *apostola apostolorum* (tutt’altro che unicamente da Tommaso d’Aquino) e lei testimonia ai *christifideles*:

– su l’interrogativo decisivo riguardo alla storia di Salvezza:  
«Tu, raccontaci, Maria: cosa hai visto sulla via?»

– su la proclamazione decisiva riguardo alla Speranza degli uomini: «Ho visto il Sepolcro del Cristo vivente, ho visto la gloria di lui che è Risorto, ho visto angeli che l’annunciavano, e bende che ne avevano avvolto il Corpo crocifisso con mirra ed aloe là riposte, e il sudario che era stato posto sul suo corpo coronato di spine lì in un angolo ripiegato. Cristo, la mia speranza è Risorto e Vivente aspetta i suoi in Galilea dove anch’essi lo vedranno...».

Perciò il 22 luglio, nella festa liturgica di S. Maria Maddalena, io farò cantare la Sequenza del Dialogo Pasquale!

Ed ecco che l’ambone del Duomo di Pisa è, in tutto ciò, la narrazione monumentale più “elementare”/la meglio “iconica” dell’Evento, dall’*In Principio* all’*In Principio* e sino all’*Eskaton*.

Perciò già nel 1993 ho deciso d’introdurre nella mia monografia sopra citata il raffinato testo di Henry Moore (pp. 9.14.19):

La prima volta che ho visto le sculture di Giovanni Pisano è stato nel 1925, quando ero a Pisa grazie a una borsa di studio del Royal College of Art. Ma soltanto dopo la guerra riuscii a vedere bene anche le statue più piccole, a grandezza naturale, che erano state rimosse dall’edificio e collocate nel museo di Pisa per salvarle dai bombardamenti. Fu allora che potei constatare come in molte di quelle figure il collo era spinto in avanti con un angolo di quarantacinque gradi (ma la testa rimaneva eretta). È stato detto che Giovanni le scolpisce in questo modo per evitare che la figura che doveva essere vista dal basso, apparisse schiacciata, accorciata dalla prospettiva; ma la medesima posa protesa, urgente, la si trova in alcune statue destinate a una visuale ad altezza d’occhio, come la Carità sul pergamo del Duomo di Pisa. Questo slancio, credo, era quel che Giovanni sentiva a proposito dell’urgenza della comunicazione umana. Egli sentiva, semplicemente, che la statua aveva bisogno di questa posizione arditissima che la protendeva in avanti per “trasmettere il messaggio”. Quelle sculture sono presenze assolute e hanno avuto su di me un effetto duraturo e potentissimo [...] Michelangelo affermò una volta che «la figura è dentro la pietra: occorre solo farla uscire»; e quindi la scultura non è fatta dall’uomo, ma dall’uomo rivelata. Giovanni permise all’interno della pietra di emergere: liberò quello che vi era racchiuso. L’umanesimo di Giovanni Pisano ha una qualità che per me è la stessa di Rembrandt, o di Masaccio, o di Michelangelo disegnatore. Nella sua scultura egli mostra tutt’intera la condizione umana, ed è questa qualità – secondo me – a fare grandi Masaccio o Piero della Francesca o Rembrandt. Se mi chiedessero di scegliere dieci grandi artisti, i più grandi dell’arte europea, metterei tra loro Giovanni Pisano. E questo grazie alla sua comprensione della vita e dell’uomo. Sento con estrema intensità che Giovanni era un grande perché capiva gli esseri umani, e se mi chiedeste con quale criterio giudico un grande artista, risponderei che lo faccio proprio su queste basi. Non perché sia abile a disegnare o a scolpire o a dipingere o a progettare edifici; certo queste sono qualità che un artista deve avere, ma la vera grandezza, per me, sta nella sua umanità. È per questo che voglio comunicare almeno in parte l’impatto che la sua scultura ha avuto su di me, così che anche altri possano avere davanti agli occhi qualcosa che li spinga a vedere di persona quelle sculture. Ho voluto mostrare che Giovanni Pisano si avvicinava alla struttura della scultura dall’interno. Molti antichi scul-

tori si accostavano alla forma dall’esterno, arrotondandola, lasciandola, ma Giovanni fu uno dei primi italiani a sentire l’osso dentro la scultura, e quando noi guardiamo i leoni del pergamo di Pisa quando vediamo quelle articolazioni delle zampe che sporgono, ci accorgiamo che esiste una struttura interna, uno scheletro che affiora. Non è soltanto una superficie grattata, leccata e succhiata come un dolce, resa unitaria esclusivamente dalla levigatezza esteriore. Guardando quel leone e vedendo che non c’era alcuna connessione fluida tra le forme, ho avuto la certezza che Giovanni aveva capito le articolazioni della figura. Non è facile per me impiegare tempo ed energie per scrivere, ma sento che dedicando l’uno e le altre a questo impegno sto in un certo senso pagando un debito, poiché noi tutti siamo debitori di Giovanni Pisano...

È un testo che a me fa l’effetto di sentirsi ricollegati, da arti e storia delle arti, al *plus* proprio e ineludibile della composizione estetica culturalmente cristiana nientemeno che da Henry Moore e nientemeno che in *feeling* culturale con Michelangelo.

Il fatto tanto eccedente – “bellissimo” – quanto essenziale – “costitutivo” – è l’analogia, appunto michelangiolesca, che l’Universo Scolpito da Giovanni Pisano nell’ambone del Duomo rivela e proclama: rivelazione sopranaturale e naturale, supporti biblici e analogie mitiche, scienze e metafisiche – “trivio” e “quadri-” – filosofia e teologia, *Vita Christi* e *Sensus Fidei*, Ecclesiogenesi “arcaiche” e Iniziazione *in virtute Spiritus Sancti*... si intromettono, si armonizzano,

si illuminano, una a una e tutte insieme, tale quale che il Michelangelo in Sistina dalla Volta e propagini alla parete Parusiaca, il Pisano in Duomo con il *quattuor* dei registri ammirabili dal basamento ai capitelli, dagli archetti di sostegno al piano di calpestio, dalle formelle al coronamento, dal leggio dell’Aquila Evangelica al leggio delle Scritture profetiche e apostoliche.

Ma è impossibile, davvero impossibile – ci si provi e si riprovi ma finalmente ce se ne persuada – riassumere questo e/o quello, balbettare su questo e su quello, se non si penetrano direttamente e *in extenso* fonti e testi, ognuno in sé e in adeguata penetrazione tra loro; ché, se no, si perderebbero impegno e lavoro e, peggio, si sviserebbe il senso proprio e si spegnerebbe ogni interesse appropriato – altro che manodurre e condurre!

Mi basti ripetere qualche distico del Pisano “a cui siamo debitori” dall’epigrafe apologetica personale, in basso, e qualche distico dalla epigrafe dottrinale dedicatoria, in alto:

CINGE QUI INTORNO I FIUMI  
E LE PARTI DEL MONDO GIOVANNI  
CHE TENTA TANTISSIME COSE  
E GRATUITAMENTE DONA AD APPRENDERLE...

IO LODO DIO VERO  
PER CUI ESISTONO D’OTTIME COSE [...]  
O CRISTO ABBI MISERICORDIA  
VERSO CHI EBBE IN DONO DI TALI ABILITÀ.





1. Pisa, cattedrale di Santa Maria Assunta. La liturgia della Parola.

---

SEVERINO DIANICH

---

## L'ambone: ascoltare e vedere la parola di Dio

---

### PREMESSA

L'interesse alle scene esibite sugli amboni istoriati dei secoli XII-XIV non dovrebbe far dimenticare che, prima di tutto, l'ambone è un'opera di architettura; nella tradizione, infatti, resta aniconico fino al XII secolo. Come accade in architettura, ha un suo spazio interno sul quale si sale e nel quale si entra; la sua destinazione originaria è quella di essere un luogo da abitare, per svolgervi una determinata azione (fig. 1). È collocato, a sua volta, in un ulteriore spazio architettonico, più ampio, quello della chiesa, in cui i fedeli che vi entrano per partecipare alla liturgia si rivolgono verso l'ambone stesso, per godere dell'azione che vi si svolgerà. Con il suo interno e il suo esterno determina lo spazio complessivo della chiesa, nella relazione che impone fra questi due luoghi implicati nel gioco dell'azione, dell'annuncio della parola di Dio da parte dei ministri che vi ascendono e dell'accoglienza dell'annuncio da parte dei fedeli che lo circondano.

La mia riflessione introduttoria intende mettere in luce le dinamiche comunicative che hanno provocato la creazione di un tale manufatto e che, lungo la storia, ne hanno determinato i diversi aspetti, fra i quali anche le figure e le scene che, in una certa breve fase della sua storia, si usò scolpirvi. Naturalmente bisognerebbe poter inseguire nei dettagli l'evoluzione delle forme della liturgia della Parola, nelle sue

molte varianti nello spazio e lungo il tempo, per interpretare le forme che di epoca in epoca hanno adottato i manufatti a essa destinati. In questa sede sarà possibile farlo solo per alcuni tratti e sotto il pesante condizionamento della scarsità delle fonti documentarie. Come si celebrava la proclamazione del Vangelo dal pergamo di Guglielmo nella seconda metà del XII secolo? Come il rito si svolgeva, cent'anni dopo, nel battistero pisano? e come, altri cinquant'anni dopo, nel Duomo? E come, ancora, quando si deciderà che il pergamo di Giovanni Pisano non serviva più a niente?

Il mio contributo, dall'ambizione molto più modesta di quella che bisognerebbe nutrire per rispondere a queste domande, in gran parte si limiterà a illustrare il senso di fondo di un'azione liturgica e dei suoi riscontri nell'emozione estetica e religiosa dei credenti in ascolto. È da una raffinata elaborazione del senso di questa azione che sono nati gli amboni. Ciò non vuol dire che all'inizio del secondo millennio lo si percepisse con la medesima intensità delle origini. La vischiosità delle forme ne ha perpetuato lungo i secoli la costruzione, senza che committenti e artisti che le replicavano si rendessero ben conto del loro originario valore di senso. La stessa cosa, del resto, accadeva anche nel perpetuarsi – anche quando ormai non servivano più per il battesimo degli adulti – della forma delle grandi vasche battesimali.



## PARLARE, ASCOLTARE E VEDERE

A differenza delle grandi tradizioni religiose asiatiche, con il tripudio di immagini dei templi indù e le infinite repliche delle statue del Buddha che affollano le pagode, le religioni monoteiste, cosidette del Libro, diffidano istintivamente delle immagini, perché Dio è unico e invisibile, si è rivelato parlando ai suoi profeti e va ascoltato e basta. Anche per i cristiani, che accolgono la rivelazione avvenuta nella persona e nella vicenda umana di Cristo, rappresentarlo non è cosa ovvia. Eusebio da Cesarea (265-339), all'inizio del IV secolo, racconta di aver sottratto a una "donnetta" un'immagine che ella sosteneva rappresentare Gesù, perché non è lecito «riprodurre con morti e inanimati colori e linee incerte i raggi rifulgenti e splendenti di tanta maestà e gloria».<sup>1</sup> La drammatica crisi dell'iconoclastia dell'VIII secolo non era priva di radici: non si tratta di un caso isolato nella storia né può essere considerato un fenomeno estemporaneo e anomalo.<sup>2</sup> Per san Bernardo (1090-1153) era deplorabile che si provasse «più gusto a leggere i marmi che i codici» e si passasse il tempo ammirando le immagini «piuttosto che meditando la legge di Dio».<sup>3</sup> La Parola – non l'immaginazione – è all'origine della fede e l'imponenza della Parola, nella sua nudità, sarà ripresa con forte accento dai Riformatori del XVI secolo, dando origine a nuove forme di iconoclastia: «Solae aures sunt organa Christiani hominis» è un celebre asserto di Lutero.<sup>4</sup>

Se, nonostante tutto, le immagini alla fine hanno vinto la loro battaglia è perché anche la parola può essere vista: questo è vero in un senso alto per quella Parola, il Verbo di Dio, che «si fece carne e venne ad abitare in mezzo a noi». C'è chi ha potuto dire: «Noi abbiamo contemplato la sua gloria» (Gv 1,14). E ciò che costui ha sperimentato, ha trasmesso alle future generazioni dei credenti: «Quello che era da principio, quello che noi abbiamo udito, quello che abbiamo veduto con i nostri occhi, quello che contemplammo e che le nostre mani toccarono del Verbo della vita ... quello che abbiamo veduto e udito, noi lo annunciamo anche a voi» (1 Gv 1,1-3).

Ci sono, quindi, fondate ragioni per cui la proclamazione della Parola debba essere non solo ascoltata, ma anche vista e toccata, già nel suo risuonare. Da qui, anche a partire dalla tradizione sinagogale, la cura di rendere solenne l'esibizione visiva della proclamazione del Verbo della vita nell'assemblea dei credenti. La Parola ascoltata genera il *christianus homo* e il suo risuonare pubblico convoca i cre-

denti e dà origine alla Chiesa. L'evento fondante dell'annuncio viene replicato ogni volta che i fedeli entrano nello spazio di una chiesa e si rivolgono verso l'ambone, dal quale la Parola sarà letta in tono solenne o cantata. La rilevanza spirituale e il carattere comunitario dell'evento non potevano restare privi di una significativa dimensione spaziale che si impone alla vista, all'udito, al tatto, alla positura dei protagonisti. L'annuncio fondante la Chiesa, così, divenne ben presto una solenne *performance* da vedere e gustare con emozione profonda. Non solo, ma il suo monumento avrebbe ricordato in ogni momento, a chiunque entrasse in chiesa, che lì accade un importante evento.

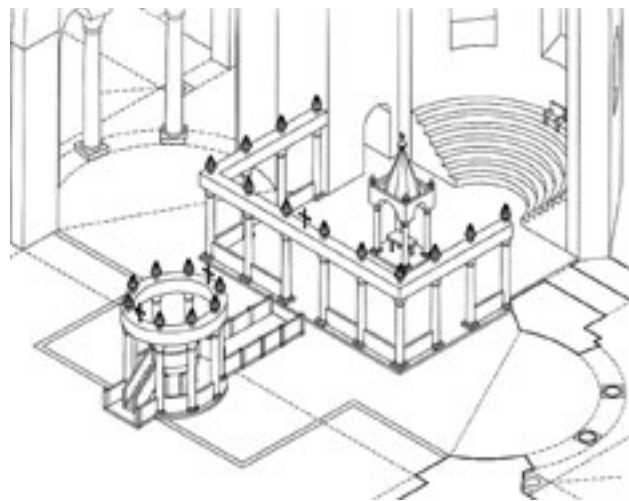
## LA LITURGIA DELLA PAROLA: VEDERE LA VOCE

Le Chiese della Siria, anche geograficamente le più prossime alle comunità ebraiche e giudeo cristiane della Galilea, non hanno fatto fatica a trasferire nei loro luoghi di culto, per la lettura dei testi biblici, il bema delle sinagoghe. Per noi, abituati a vedere l'altare, visivamente imponente, che occupa il posto più eminente, fa impressione osservare che la navata centrale di San Sergio a Resafa è, in buona parte, occupata dal grande podio, sul quale troneggiava, coperto da un ciborio simile a quello dell'altare, il supporto del libro delle Sacre Scritture (fig. 2). Se una tale imponenza spaziale non si ritrova più fuori della Siria, resta vero che nei primi secoli l'ambone fu un elemento determinante di tutta l'impostazione spaziale. Pavel Florenskij direbbe che altari e amboni «non sono altro che *corrugamenti* o *raggrinzamenti* dello spazio».<sup>5</sup>

L'ambone è un monumento che sta lì a rendere visibile una voce «simile al fragore di grandi acque». È una voce «da vedere», direbbe l'autore dell'Apocalisse: «Io, Giovanni ... *udii* dietro di me una voce potente, come di tromba ... mi voltai per *vedere* la voce, chi mai fosse, che parlava con me» (Ap 1,9-12). Quello della basilica giustiniana di Costantinopoli (fig. 3), di cui Paolo Silenziario (520-580) cantava la magnificenza nell'*ekphrasis* composta per la sua dedicazione alla Haghia Sophia, alla Sapienza che è il Cristo (Mt 11,19; 1 Cor 1,24), era una «torre splendida a vedersi», che avanzava fin sotto il perimetro della cupola. La Parola deve risuonare dall'alto, perché, dice il Signore: «Come la pioggia e la neve scendono dal cielo e non vi ritornano senza avere irrigato la terra ... così sarà della mia parola uscita dalla mia bocca» (Is 55,10s).



2. Resafa, Siria, basilica di San Sergio. Bema.



3. Istanbul, Turchia, basilica di Haghia Sophia. Ambone, disegno ricostruttivo, da M.L. Fobelli, *Un tempio per Giustiniano. Santa Sofia di Costantinopoli e la "Descrizione" di Paolo Silenziario*, Roma 2005.

L'ambone deve suscitare le memorie di un popolo che, sia nella tradizione d'Israele sia in quella cristiana, è un popolo dell'ascolto: «Ascolta, Israele: il Signore è il nostro Dio, unico è il Signore» (Dt 6,4). Indimenticabile è l'immagine della lettura del riscoperto libro della Torah dopo l'esilio:

Il primo giorno del settimo mese, il sacerdote Esdra portò la legge davanti all'assemblea degli uomini, delle donne e di quanti erano capaci di intendere. Lesse il libro sulla piazza davanti alla porta delle Acque, dallo spuntare della luce fino a mezzogiorno, in presenza degli uomini, delle donne e di quelli che erano capaci d'intendere; tutto il popolo tendeva l'orecchio al libro della legge. Lo scriba Esdra stava sopra una tribuna di legno, che avevano costruito per l'occorrenza ... tutto il popolo piangeva, mentre ascoltava le parole della legge (Ne 8,2-9).

Non meno suggestiva per i cristiani è la memoria di Gesù sul bema della sinagoga del suo paesello di Nazaret: «Di sabato, entrò nella sinagoga e si alzò a leggere. Gli fu dato il rotolo del profeta Isaia; aprì il rotolo e trovò il passo dove era scritto: "Lo Spirito del Signore è sopra di me..."». Riavvolse il rotolo, lo riconsegnò all'insergente e sedette. Nella sinagoga, gli occhi di tutti erano fissi su di lui» (Lc 4,16-20). Non meraviglia, quindi, che la figura dell'ambone avesse una singolare carica performativa, tale che per salirvi bisognava essere particolarmente degni. San Cipriano a metà del III secolo scriveva da Cartagine ai vescovi vicini, comunicando loro l'avvenuta promozione al ministero di lettore del giovane Aurelio «fresco negli anni, ma già maturo nella virtù e nella fede», il quale era sopravvissuto alla tortura subita nella persecuzione:

Avrebbe meritato i gradi superiori dell'ordine, non per la sua età ma per i suoi meriti. Ma ora è bene che cominci dal lettorato: nulla infatti meglio si addice alla voce di chi ha gloriosamente confessato il Signore nei tribunali che risuonare nella celebrazione della Parola di Dio; dopo le sublimi parole che hanno manifestato il martirio di Cristo, leggere quel vangelo di Cristo, dal quale provengono i martiri; dopo il podio del patibolo salire l'ambone: sul patibolo essere stato esposto alla folla dei pagani, qui venire ascoltato in mezzo alla gioia dei fratelli.<sup>6</sup>



Come per la cena eucaristica si superò ben presto l'uso di una semplice tavola di legno, così per la liturgia della Parola si volle erigere un trono nelle chiese, una elevata e nobile *scena*, dalla quale esibire il solenne canto del vangelo, la proclamazione del preconio pasquale e l'annuncio, nel giorno dell'Epifania, della data della Pasqua e delle altre feste mobili del calendario. La celebrazione sarà una solennità pubblica ma, allo stesso tempo, dovrà coinvolgere ciascuno nel suo intimo, come fu nel primo annuncio della risurrezione di Gesù, risuonato a Gerusalemme il giorno della Pentecoste, quando gli ascoltatori del discorso di Pietro «si sentirono trafiggere il cuore» (At 2,37). Dovrà essere ricca di sensazioni, in modo da coinvolgere i diversi sensi dei fedeli: la tribuna in molti casi sarà ampia perché dovrà ospitare non solo il diacono deputato a cantare il vangelo, ma anche i ministranti con i ceri, il turiferario per profumare lo spazio d'incenso e anche alcuni cantori per l'acclamazione degli alleluja. La parola di Dio dovrà avvolgere tutta l'esistenza del credente e, quindi, dovrà essere “sentita” con tutti i sensi e non solo con l'udito. Paolo Silenziario riferisce che, quando il diacono scendeva dall'ambone, i fedeli gli si buttavano addosso per baciare il “Libro immacolato”: volevano toccare la Parola di Dio.<sup>7</sup> Ciò che accade sull'ambone è parte essenziale dell'esperienza collettiva di un “sentire” la Parola, nel senso pregnante del termine, con l'alzarsi in piedi, il volgersi verso, contemplarla onorata fra nubi profumate d'incenso, farla entrare nel cuore con intensità ed emozione (fig. 4).

Le forme dell'evento devono dire che non si tratta di un puro commemorare cose antiche: è oggi che il «Dio invisibile nel suo grande amore parla agli uomini come ad amici e si intrattiene con essi, per invitarli e ammetterli alla comunione con sé».<sup>8</sup> L'azione liturgica nella fede cristiana è *actio Dei* oltre che *actio Ecclesiae*. È operante nell'azione della Chiesa la grazia di Dio che fa risuonare nel cuore ciò che la voce della Chiesa proclama. L'ambone ha quindi una sua sacralità, uguale a quella dell'altare, che lo rende luogo esclusivo, riservato alla proclamazione del vangelo e, secondo alcune testimonianze della Chiesa antica, non utilizzato neanche per la predicazione, tanto è vero che il Duomo di Pisa aveva a parte un suo pulpito, già prima che il pergamo di Giovanni Pisano venisse rimosso dopo l'incendio del 1595.<sup>9</sup>



4. Pisa, cattedrale di Santa Maria Assunta. La liturgia della Parola.

#### NELLA LUNGA CRISI DEL LINGUAGGIO LITURGICO

Confrontando la grande tradizione del culto della parola di Dio con il contesto nel quale nascevano gli amboni istoriati, è opportuno domandarsi quanto della tradizione era sentito dal clero e dai fedeli e come la prassi liturgica lo manifestasse. Un piccolo indizio di uno scadimento è già dato dalle iscrizioni che Giovanni appose al pergamo pisano per esaltare non già la parola di Dio, come accadeva nell'antico ambone di San Pietro («Scandite cantantes Domino Dominumque legentes / ex alto populis verba superna sonent»),<sup>10</sup> ma solo l'insuperabile genio dell'artista, il quale «cose brutte o deformi non le avrebbe potuto produrre, neppure se avesse voluto».<sup>11</sup> Se poi è rara una così narcisistica autoesaltazione, resta vero che in genere le epigrafi degli amboni contemporanei si preoccupano solo di tramandare il nome dell'artista, del committente e la data dell'opera.

Alla nostra epoca, in realtà, il monumento-ambone era sopravvissuto al suo senso originario: i nostri amboni sono l'ultima tappa di una storia gloriosa, il canto del cigno. Il

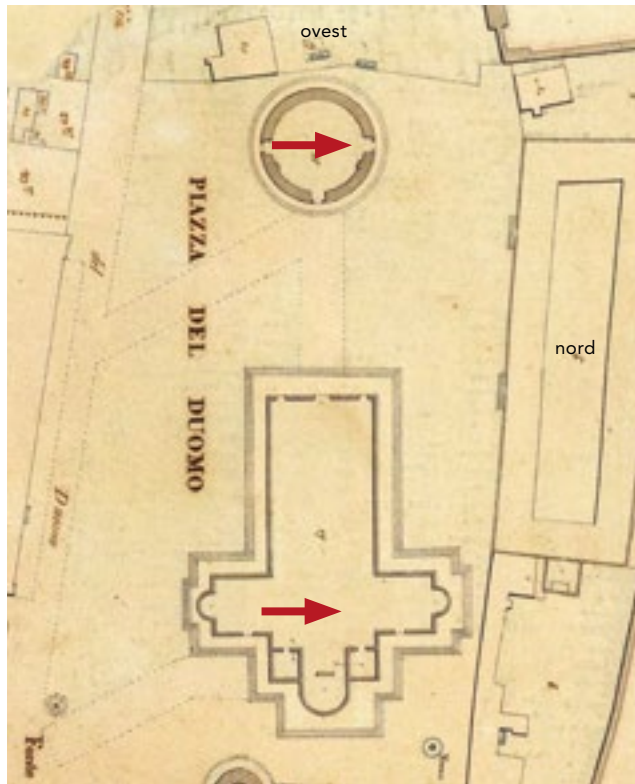
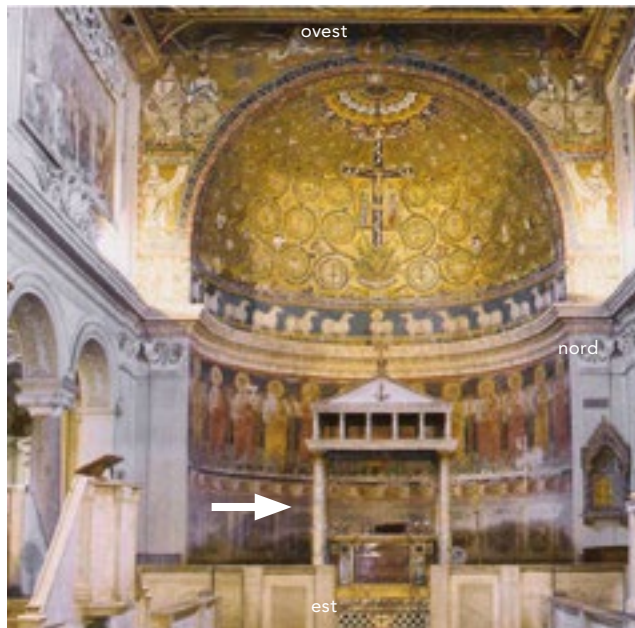
loro splendore artistico accompagna il crepuscolo della loro fondamentale funzione: illustri sopravvissuti. È che “vedere la voce” non sembra più coinvolgere il popolo cristiano. Il contemporaneo affresco del presepe di Greccio, in Assisi, mostra l'ambone che si sporge dal coro verso la navata, ma Francesco affida il proprio annuncio alla rappresentazione scenica della nascita di Gesù. Vedere l'azione liturgica, fra l'altro, era diventato impossibile in molte chiese per l'erezione dell'alto recinto del coro.<sup>12</sup> L'interesse al luogo delle letture si era spostato, stranamente, dall'ambone all'altare, i cui due lati verranno chiamati *cornu epistulae* e *cornu evangelii*, perché le letture avvenivano sulla mensa o davanti a essa. L'attrattiva della proclamazione della Parola restava mortificata anche dalla persistenza dell'uso del latino, che i fedeli ormai non comprendevano più. L'aspirazione al vedere, quindi, lungo il XIII secolo, si era andata concentrando sul rito dell'elevazione, con l'abitudine dei fedeli di precipitarsi dopo la consacrazione all'imboccatura del coro, per vedere l'ostia consacrata.<sup>13</sup> Si aggiunga a questo progressivo sbiadire della forza comunicativa della liturgia il diffuso abbandono da parte dei papi, dei vescovi e dei preti della predicazione, che praticamente scompare nella forma dell'omelia durante la messa.<sup>14</sup> Quei pochi che erano soliti predicare, come quella straordinaria figura di pastore che fu a Pisa nel Duecento il vescovo Visconti (1200-1277), lo facevano fuori della messa. Il modello era quello dei frati domenicani e francescani, che si facevano costruire i pulpiti – dapprima lignei e mobili, poi in muratura – addossati a una colonna al centro della navata, per ottenere una migliore resa acustica.

Lo splendore artistico dei nostri amboni accompagna l'ultima breve stagione di quello che era stato il loro senso profondo: infatti in seguito non se ne costruiranno più. Là dove erano sopravvissuti, lungo il Seicento verranno demoliti: sarà la sorte che a Pisa toccherà all'ambone di San Michele in Borgo. Era una non eccelsa imitazione dei più celebri che ci sono rimasti, ma è emblematica la vicenda della sua collocazione che, originariamente, era nel mezzo della navata centrale. Fu spostato, alla fine del Cinquecento, sotto le arcate della navata laterale. Infine, nel 1647, poiché «non serviva più a niente e dava d'impaccio alla chiesa ... fu fatto buttare in terra».<sup>15</sup> A dire il vero dopo il concilio di Trento, san Carlo Borromeo, che ben conosceva la tradizione romana antica, ne vorrà il ripristino, disponendo la

costruzione dei due amboni del Duomo di Milano e dettandone le norme nelle sue *Instructiones*,<sup>16</sup> in realtà senza ottenere un grande successo. Ma a Pisa sì: un disegno del Seicento e altre stampe successive mostrano due amboni che sporgono dai due lati all'interno del coro.<sup>17</sup> L'interesse dominante dell'epoca barocca sarà per il pulpito, dalla cui esuberante decorazione non di rado verrà esibita la lotta contro le eresie, di cui il predicatore dovrà farsi carico.

La caduta della grande tradizione, che ha alimentato per un millennio la creazione degli amboni monumentali, va letta nel contesto della inesorabile crisi della forza performativa della liturgia, che è giunta fino alle soglie del concilio Vaticano II. Non per nulla l'Ordinamento generale del Messale romano del 1969 sentirà il bisogno di raccomandare che «si curi la verità delle cose» (n. 292). Infatti gesti, azioni, posture dei celebranti, suppellettili si erano andate riproducendo in maniera stereotipata lungo i secoli, anche se nel frattempo se ne erano perduti gli scopi, i significati e il senso per il quale erano nati. Già alla fine del IX secolo, nell'ambito della riforma carolingia, se ne era preso atto e si era cercato, per opera di Alcuino (735-804), e poi del suo discepolo Amalario (780-850), di sopprimerli, sostituendo alla loro naturale *vis* comunicativa tutta una semantica allegorica, con l'intenzione di offrire comunque ai fedeli una sufficiente didascalia della messa; veniva proposto, per esempio, di leggere in ogni gesto la rievocazione di un momento della passione di Cristo. In questa logica, se il sacerdote continuava a lavarsi le mani alla fine dei riti d'offertorio, anche quando ormai egli non ne aveva bisogno perché all'offertorio non prendeva più in mano, come si usava all'origine, i doni dei fedeli, era per rievocare la scena di Pilato che si lava le mani durante il processo a Gesù. In questo quadro si viene a codificare la posizione del diacono nel canto del vangelo. Alle origini egli, dalla destra del vescovo, che aveva la propria sede in fondo all'abside, per cantare il vangelo avanzava nella navata sul suo lato, rivolgendosi sia al vescovo che ai fedeli. Nelle antiche basiliche romane, con l'abside pressappoco rivolta a ovest, come San Giovanni in Laterano, San Pietro, Santa Sabina, si ritrovava grosso modo rivolto a nord. Se ne ha testimonianza in San Clemente, che nell'edificio medievale conserva in buona parte l'ambone della basilica paleocristiana. Ebbene, questa direzione spontanea e non precostituita verso il settentrione, si è riprodotta per inerzia nelle chiese con l'abside verso





5a-b. Orientamento degli amboni: a. Roma, basilica di San Clemente al Laterano (da A. Birmelé et al., *L'ambone. Tavola della parola di Dio*, atti del terzo convegno liturgico internazionale, Bose, 2-4 giugno 2005, a cura di G. Boselli, Magnano 2006); b. Pisa, pianta del battistero e della cattedrale (da una mappa del Catasto di Pisa del 1835 pubblicata in G. Garzella et al., *La cattedrale di Pisa*, Pisa 2014).

oriente e anche quando si è smesso di celebrare *versus populum*, al punto che la direzione a nord divenne canonica. Fu così, infine, che il diacono si ritrovò, là dove non c'era un ambone, a cantare il vangelo addirittura contro la parete settentrionale della chiesa, *in cornu evangelii*: la plausibilità della sua posizione veniva solo dall'allegoria dell'irraggiamento della luce del vangelo sul mondo delle tenebre.<sup>18</sup> Papa Innocenzo III (1161-1216), già prima della sua elezione al pontificato, raccomandava a tutti di uniformarsi all'uso della Sede Apostolica. Poiché Gesù aveva detto «Quello che vi dico nelle tenebre ditelo nella luce, e quello che ascoltate all'orecchio predicatelo sui tetti» (Mt 10,27), e poiché Geremia aveva detto «Dal settentrione ogni male si estenderà sugli abitanti della terra» (Ger 1,14), il diacono deve leggere il vangelo verso nord, perché «la predicazione di Cristo si dirige in modo speciale contro colui che dice: “Porrò il

mio trono al settentrione e sarò simile all'Altissimo”» (Is 14,14).<sup>19</sup> Ne abbiamo una fedele applicazione a Pisa, dove nel battistero, che ha l'altare *versus populum* e volto a oriente, l'ambone guarda a nord stando alla sua sinistra, mentre in Duomo, che ha l'abside rivolta a oriente, l'ambone sta (a dire il vero, stava) sulla destra (fig. 5).

#### IL PROGRAMMA ICONOGRAFICO

Il bisogno di vedere la Parola, a partire dall'ambone di Guglielmo del 1162, trova il suo appagamento nelle mostre di pannelli con scene bibliche, che vengono a decorare l'ambone. A me non pare probabile che lo scopo fosse quello di una sorta di didascalia visiva delle letture che il popolo non comprendeva: nel pergamano di Giovanni le scene sono di dimensione molto piccola e così ricche di figure da risultare leggibili

solo a chi le osserva da molto vicino.<sup>20</sup> Certamente non aspirano a essere una *biblia pauperum*, come accade nelle pareti affrescate con le storie dell'Antico e del Nuovo Testamento. Le rappresentazioni delle scene bibliche, invece, per il solo fatto che stanno lì a ornare la tribuna, danno un valore di senso aggiunto al manufatto perché, rispetto all'evento della proclamazione vocale della Parola, che si consuma in pochi minuti, le rappresentazioni della vicenda terrena di Cristo, fissate nel marmo, sembrano costituire lo sfondo eterno sul quale Gesù risorto e vivente presso il Padre ha proiettato il valore salvifico delle gesta che egli aveva compiuto nel tempo, sì da renderle contemporanee a tutti i tempi.<sup>21</sup>

Resta aperta la questione del cambiamento dei soggetti prescelti, avvenuto da Guglielmo a Nicola e a Giovanni Pisano. Guglielmo, secondo la convincente interpretazione di Anna Rosa Calderoni Masetti, avrebbe operato le proprie scelte dentro il tradizionale programma iconografico,<sup>22</sup> con l'intento di rappresentare la successione delle principali feste liturgiche;<sup>23</sup> per antica tradizione, infatti, dall'ambone nel giorno dell'Epifania si annunciava la data della Pasqua e delle feste mobili dell'anno.<sup>24</sup> Rispetto alle scelte di Guglielmo che non vi includeva la Crocifissione, Nicola e Giovanni, un secolo e mezzo dopo, escludono la Trasfigurazione, la Cena, la Resurrezione e vi includono la Crocifissione e il Giudizio. È facile, pensando agli eventi intercorsi nel secolo successivo a Guglielmo, trovare una ragione del vistoso cambiamento nella potente influenza esercitata nella città dai frati domenicani e dai francescani che, sostenuti dall'arcivescovo Visconti, nel frattempo vi si erano insediati. La predicazione francescana insisteva sulla meditazione della nascita e della passione di Gesù e quella domenicana, cui si dovrà, pochi anni dopo, l'ispirazione di Buffalmacco (1290-1340) nella stesura degli affreschi del Camposanto,<sup>25</sup> sul Giudizio e l'Inferno. La predicazione dei mendicanti contestava i costumi diffusi, le lotte tra le fazioni, l'immoralità delle classi mercantili, la bramosia della ricchezza, la pratica dell'usura e avanzava con forza la minaccia del giudizio di Dio e della dannazione. Tutto questo aveva determinato a fondo l'immaginario collettivo, di cui committenti e artisti non potevano non diventare testimoni.<sup>26</sup> Vi si aggiungano il movimento dell'Alleluja, che aveva agitato l'Italia settentrionale e, più tardi, quello dei flagellanti, diffusi anche in Toscana.<sup>27</sup> Sembrano alludervi nel pergamano del Duomo pisano i due personaggi



6. Giovanni Pisano, ambone. Pisa, cattedrale di Santa Maria Assunta (particolare).



che, nel pilastrino del giudizio, paiono precedere, come in una processione, la croce e il Cristo giudice, portando legati ai polsi i loro flagelli (fig. 6).<sup>28</sup> La morte di Cristo in croce, quindi, e lo spettacolo del giudizio finale non potevano non essere esibiti dovunque, come monito per la città.

## CONCLUSIONE

Altri porteranno il loro contributo in maniera puntuale sull'interpretazione delle immagini che adornano gli am-

boni istoriati. Il mio ha voluto essere solo una rievocazione della ricchezza di senso dell'azione liturgica e della sua forza performativa, che ha animato, nel corso della storia, la creazione degli amboni, senza dimenticare la lunga crisi del linguaggio liturgico che ne determinerà la fine. L'ambone è opera di architettura e l'architettura non può essere interpretata se non a partire dalla vita che si svolge al suo interno e nello spazio circostante. La sua valenza estetica consiste nella carica emotiva che ne emana e arricchisce di senso ciò che vi si compie nella vita vissuta.

<sup>1</sup> D. Menozzi, *La chiesa e le immagini. I testi fondamentali sulle arti figurative dalle origini ai nostri giorni*, Cinisello Balsamo 1995, pp. 74-76.

<sup>2</sup> G. Lingua, *L'icona, l'idolo e la guerra delle immagini. Questioni di teoria ed etica dell'immagine nel cristianesimo*, Milano 2006.

<sup>3</sup> Bernardo di Chiaravalle, *Apologia all'abate Guglielmo*, in *Opere di san Bernardo*, a cura di F. Gastaldelli, 6 voll. in 8 tomi, Milano 1984-2008, I (*Trattati*, 1984), pp. 213-214.

<sup>4</sup> «Gli organi dell'uomo cristiano sono solo le orecchie»: *Luthers Vorlesung über den Hebräerbrief nach der vatikanischen Handschrift*, a cura di E. Hirsch, H. Rückert, Berlin-Leipzig 1929, p. 250. Si veda A. Brandenburg, *Solae aures sunt organa Christiani hominis. Zu Luthers Exegese von Hebr. 10, 5f.*, in J. Ratzinger, H. Fries, *Einsicht und Glaube*, Freiburg-Basel-Wien 1962, pp. 401-404.

<sup>5</sup> P. Florenskij, *Analiz prostranstvennosti i vremeni v hudožestvenno-izobrazitel'n'ih proizvedenija*, ms., 1923-1924, trad. it. *Lo spazio e il tempo nell'arte*, Milano 2001, pp. 20 sgg.

<sup>6</sup> Cipriano, *Epistula XXXIII*, in PL 4, pp. 319 sgg.

<sup>7</sup> M.L. Fobelli, *Un tempio per Giustiniano. Santa Sofia di Costantinopoli e la "Descrizione" di Paolo Silenziario*, Roma 2005, pp. 101 e 113.

<sup>8</sup> *Costituzione dogmatica sulla Divina Rivelazione. Dei Verbum*, 2, in *Enchiridion Vaticanum I*, Bologna 1967-, I (*Documenti ufficiali del Concilio Vaticano II, 1962-1965*, 1981), pp. 488-517.

<sup>9</sup> R.P. Novello, *Il pergamino di Giovanni Pisano*, in *Il Duomo di Pisa*, a cura di A. Peroni, 2 voll., Modena 1993, I, p. 254, nota 10. In realtà lungo la storia l'ambone fu abbondantemente usato e abusato per gli scopi più diversi: si veda M. Bacci, *Lo spazio dell'anima. Vita di una chiesa medievale*, Roma-Bari 2005, pp. 121-153.

<sup>10</sup> «Salite, voi che cantate al Signore, che leggete il Signore / Risuonino dall'alto ai popoli le parole superne». Lo testimonia il notaio pontificio Giacomo Grimaldi che, prima della demolizione dell'antica basilica, ne registrò tutti i particolari: si veda M. Armellini, *Le chiese di Roma dal secolo IV al XIX*, Roma 1891, p. 726.

<sup>11</sup> *Il Duomo di Pisa* 1993, cit., p. 231: «Sculpsere nescisset, vel turpia si voluisset».

<sup>12</sup> Accadeva in tal modo che l'atmosfera della preghiera si concentrasse nel coro, mentre nella navata poteva accadere di tutto. Il Concilio Lateranense IV nel 1215 deplorava che «alcuni chierici minori, ma anche certi prelati ... celebrano la messa appena quattro volte l'anno; e, ciò che è peggio, non vogliono neppure assistervi; e se per caso qualche volta sono presenti quando è celebrata, fuggendo il silenzio del coro, vanno fuori a parlare con i laici; e così seguono discorsi inopportuni e non prestano invece alcuna attenzione alle cose divine» (*Conciliorum Oecumenicorum Decreta*, a cura di G. Alberigo, Bologna 1991, p. 243).

<sup>13</sup> J.A. Jungmann, *Misarum sollemnia. Eine genetische Erklärung der römischen Messe*, 2 voll., Wien 1948, trad. it. Torino 1953-1954, I (1954), pp. 133-335.

<sup>14</sup> Giordano da Pisa lodava san Gregorio Magno perché predicava «che prima non l'usaro i papi né poi»: *Quaresimale fiorentino 1305-1306*, edizione critica per cura di C. Delcorno, Firenze 1974, p. 241.

<sup>15</sup> E. Carrara, M. Noferi, *Il pergamino della chiesa di San Michele in Borgo a Pisa. Storia di un monumento e ipotesi di composizione*, San Giuliano Terme 2006, p. 16.

<sup>16</sup> Carlo Borromeo, *Instructionum fabricae et supellectilis ecclesiasticae libri II*, direzione scientifica S. Della Torre, M. Marinelli, trad. e cura M. Marinelli, con la collaborazione di F. Adorni, Città del Vaticano 2000, I, 22, pp. 107 sgg.

<sup>17</sup> *Il Duomo di Pisa* 1993, cit., pp. 278 e 281.

<sup>18</sup> Si veda Jungmann 1954, cit., pp. 65-80, 333-338.

<sup>19</sup> Innocenzo III, *De sacro altaris mysterio libri sex*, 2, 43, in PL 217, pp. 823 sgg.

<sup>20</sup> Anche se Michele Bacci (2005, cit., p. 145) osserva che a volte durante le prediche si spiegava il significato di questa o quella immagine. Bisogna osservare che anche nei rotoli dell'*Exultet*, che al massimo raggiungono i 50 cm di larghezza, le figure sono visibili solo da molto vicino.

<sup>21</sup> È la classica funzione dell'icona, antecedente alla concezione moderna dell'immagine come opera d'arte. Si veda H. Belting, *Images et culte. Une histoire de l'art avant l'époque de l'art*, Paris 2007, pp. 234-246 (trad. francese di Id., *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 1990).

<sup>22</sup> Secondo un autore greco del VII secolo san Pietro avrebbe detto al suo discepolo Pancrazio: «Desidero che quando costruisci una chiesa, tu la decori in questo modo ... Per prima cosa rappresenta l'Annunciazione, quindi la Natività, poi il modo in cui fu battezzato dal Precursore, i discepoli, le guarigioni, il tradimento, la Crocifissione, la Sepoltura, la Risurrezione dall'Ade e l'Ascensione» (*Vita S. Pancratii. Excerpta*, in C. Mango, *The Art of the Byzantine Empire 312-1453*, Toronto 1986, p. 138); si veda anche M. Bacci, *"Imaginariae repraesentationes". L'iconografia evangelica e il pio esercizio della memoria*, in *Iconografia evangelica a Siena dalle origini al concilio di Trento*, a cura di M. Bacci, Siena 2009, pp. 7-25 (qui p. 9).

<sup>23</sup> A.R. Calderoni Masetti, *Arti in dialogo. Studi e ricerche sul Duomo di Pisa*, Modena 2014, p. 121. Si veda l'uso a Pisa di collocare sull'altare il giorno di una festa l'immagine corrispondente: Belting 2007, cit., pp. 512-523.

<sup>24</sup> Alla fine del Cinquecento Raffaello Roncioni, descrivendo il pergamino di Giovanni Pisano, ne rammenta la funzione liturgica di luogo «sopra dal quale si annunziano al popolo le feste di tutto l'anno e vi si legge il santo evangelio», in R.P. Novello, *Il pergamino di Giovanni Pisano*, in *Il Duomo di Pisa* 1993, cit., p. 229.

<sup>25</sup> Si veda L. Bolzoni, *La rete delle immagini*, Torino 2002.

<sup>26</sup> A Pisa predicherà dal 1307 al 1309 Giordano da Rivalto, e basterà leggerne la predica V sulla terribilità del giudizio e la VI sull'immoralità dell'usura e gli imbrogli del mercato; Giordano da Pisa, *Prediche inedite (dal ms. Laurenziano, Acquisti e doni 290)*, a cura di C. Iannella, Pisa 1997, pp. 39-53.

<sup>27</sup> Si veda A. Thompson, *Predicatori e politica nell'Italia del XIII secolo. La grande devozione del 1233*, Milano 1996.

<sup>28</sup> Nell'iconografia più diffusa del giudizio spesso compaiono i flagelli della passione di Cristo, ma esibiti dagli angeli o appesi alla croce, non di rado intronizzata su un altare.



## Il pulpito di Barga nel contesto: immagine, rito, architettura

---

Le pagine che seguono intendono indagare il pulpito di Barga secondo una prospettiva volta a considerare possibili interazioni figura-rito-contesto: un livello di lettura, forte di uno *zenith* rintracciabile in alcuni momenti specifici, che non pregiudica ulteriori “scambi” nel corso dell’anno liturgico. In tal senso il caso barghigiano, già oggetto d’importanti studi storico-artistici, impone tuttavia *in primis* alcune riflessioni di ampio respiro in ragione delle iconografie ivi presentate, di lunga tradizione e buona divulgazione.

Sulle lastre dei pulpiti si dispiega, nel corso del Medio-evo, un repertorio figurativo apparentemente assai vasto e variabile; alla critica non sono però sfuggite la frequente iterazione di determinate rappresentazioni né il differente peso dato ad alcune rispetto ad altre. La centralità di talune iconografie nell’economia dell’edificio culturale, così come la circolazione degli artisti e dei modelli, non sono messi in discussione nel presente contributo: tali fattori restano filtri indispensabili alla comprensione dell’immagine, tanto più quando ci troviamo innanzi a soggetti riproposti anche a fronte di un ruolo che, guardando ai testi di riferimento, andava in certi casi progressivamente modificandosi; incontrando forse più attuali interpretazioni. Resta lecito domandarsi in che modo, o misura, la forza delle immagini poteva

dialogare con la liturgia. Un rapporto in tal senso è a mio avviso ben estrinsecato da un’iconografia che forse più di altre evoca l’immagine del pulpito: la rappresentazione dei simboli evangelici. Tale raffigurazione deve essere sembrata indubbiamente adatta per la sede preposta alla divulgazione della Parola, tanto che la ritroviamo sui pulpiti in luoghi e tempi differenti, non mi pare sia stata tuttavia approfondita la questione di un eventuale legame immagine-rito; eppure, proiettando lo sguardo all’indietro verso i testi di riferimento, possiamo già scorgere i prodromi di un intimo collegamento tra svolgimento rituale nell’ambito dell’edificio culturale e figure citate. Vorrei in primo luogo richiamare l’attenzione sul «plus solennel» dei sette scrutini preparatori al battesimo che, nell’*Ordo XI*, partendo dal mercoledì della terza settimana di Quaresima e giungendo fino alla mattina del sabato santo, coinvolgevano i catecumeni.<sup>1</sup> Il terzo scrutinio,<sup>2</sup> *in aurium apertionem*, nel corso della quarta settimana, prevedeva tre cerimonie solenni: *traditio evangeliorum*, *traditio symboli*, *traditio dominicae orationis*. La prima, che qui interessa particolarmente, comprendeva una sorta di piccola processione interna alla chiesa durante la quale quattro diaconi portavano i vangeli dal *sacratio* all’altare collocandoli ai suoi quattro angoli. Seguiva una *expositio*: il



sacerdote anticipava «aperituri vobis, filii karissimi, evangelia, id est gesta divina» e presentava i quattro autori dei testi. Significativamente, in questo contesto, il celebrante rimandava a Ezechiele citando il passo «et similitudo vultus eorum ut facies hominis et facies leonis a dextris illius et facies vituli et facies aquilae a sinistris illius», precisando altresì «hii quattuor has figuras habentes evangelistas esse non dubium est. Sed nomina eorum qui evangelia scripserunt haec sunt: Matheus, Marcus, Lucas, Iohannes». A questo punto i diaconi si alternavano per la lettura e, al momento opportuno, ognuno di essi prelevava da un angolo dell'altare un vangelo salendo al pulpito. In tutti i casi si riferiva l'inizio di un vangelo giungendo rispettivamente a Mt 1,21, Mc 1,8, Lc 1,17, Gv 1,14. Al termine di ogni brano un suddiacono metteva il libro sul *linteum* e lo riportava nel *sacratio*. Il rito si ripeteva per i quattro vangeli, la cui lettura era intervallata da un commento del sacerdote teso a spiegare le ragioni della forma simbolica attribuita all'evangelista appena nominato.<sup>3</sup>

La *traditio evangeliorum* viene riproposta nel *Pontificale romano-germanico*: l'elemento rituale, le citazioni bibliche, i brani letti, la “spiegazione” dei simboli sono pressoché sovrapponibili; ai fini di questo studio non vi sono dunque variazioni di rilievo.<sup>4</sup>

La frequentissima presenza sui pulpiti dei simboli evangelici, non di rado affiancata a epigrafi che riportano alcune parole tratte dai passi letti nel corso della *traditio evangeliorum*, suggerisce a mio avviso uno stretto legame tra letture, spiegazione data dal celebrante e immagini. In considerazione di un rituale rimasto inalterato per molti secoli, verosimilmente entrato a pieno titolo nell'immaginario collettivo, così come di rappresentazioni che andavano consolidandosi, possiamo forse ipotizzare un vero e proprio “dialogo” azione-parola-figura: dobbiamo dunque pensare alla forza espressiva di un rituale, teso a spiegare le figure evangeliche ai catecumeni, cui fa riscontro una raffigurazione concreta dei simboli evangelici ubicata al di sotto del diacono e nei pressi del celebrante.

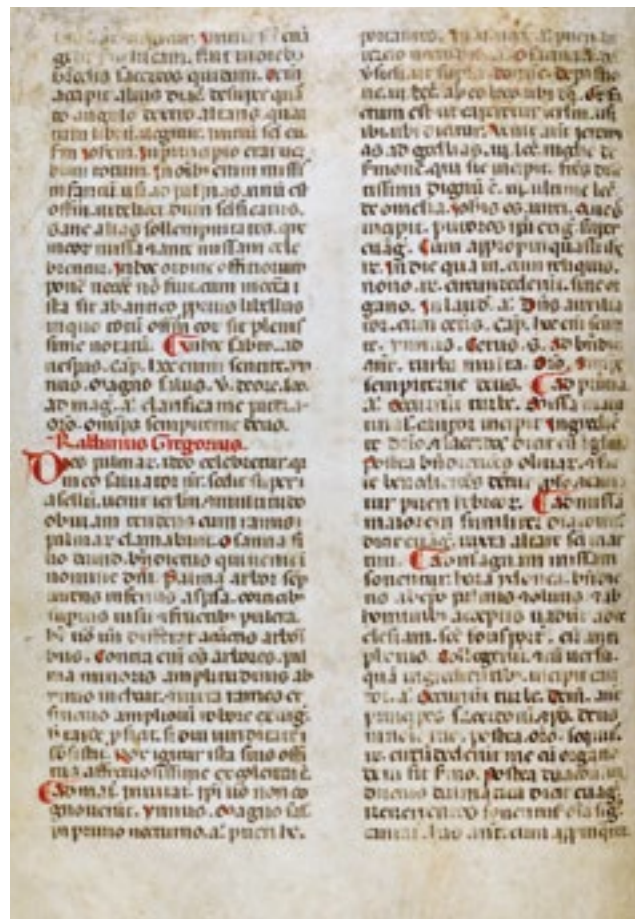
Naturalmente, volendo entrare nel merito di un caso specifico (fig. 1), è necessario valutare se i testi considerati potevano essere noti nell'ambito di riferimento. Sarà dunque opportuno ricordare che a Lucca era giunta, non prima dell'XI secolo, copia del *Pontificale romano-germanico*.<sup>5</sup> Stringendo sull'ambito diocesano, in assenza di testimonianze di usi locali per Barga, il solo punto di riferimento



1. Maestranza comasca attiva a Lucca, ambone, particolare del fianco sinistro. Barga, collegiata di San Cristoforo.



2. Lucca, Archivio Storico Diocesano, BCF, ms. 608, f. 26r.



3. Lucca, Archivio Storico Diocesano, BCF, ms. 608, f. 26v.

tangente possibile è l'*Ordo officiorum ecclesiae Lucensis*:<sup>6</sup> con tutte le cautele del caso, mi sembra che un'eco in forma abbreviata del rituale poc'anzi ricordato sia ancora rintracciabile nel testo (figg. 2-3).<sup>7</sup>

Se rito e immagine denunciano punti di convergenza, *a fortiori* nel caso in oggetto, non vanno però decontestualizzati: bisognerà tenere presenti sia le altre immagini, quantomeno quelle più prossime, sia l'edificio cultuale. Torno dunque brevemente alle letture proposte nel corso della *traditio evangeliorum*: i passi tratti dal vangelo di Matteo

riportano la genealogia di Gesù, passando per il sogno di Giuseppe e giungendo al concepimento di Maria, prefigurando la nascita di Cristo che salverà il suo popolo dai peccati.<sup>8</sup> Considerando Marco, troviamo la citazione di Isaia «ego vox clamantis in deserto parate viam domino», interpretata a sua volta come anticipazione della venuta del figlio di Dio, seguita dalla presentazione di Giovanni “il battezzatore” che prelude anch'essa idealmente al Cristo: «ego baptizo vos in aqua, ille vos baptizabit in spiritu sancto».<sup>9</sup> Di nuovo si fa riferimento al Battista nei brani letti





4. Maestranza comasca attiva a Lucca, ambone, fronte. Barga, collegiata di San Cristoforo.



5. Maestranza comasca attiva a Lucca, ambone, fianco sinistro. Barga, collegiata di San Cristoforo.

di Luca, più precisamente all'annuncio della sua nascita a Zaccaria marito di Elisabetta, ma sempre apparentemente in un'ottica di continuità tra Antico Testamento, nascita di Giovanni e nascita di Cristo; infatti l'obiettivo è «parare domino plebem perfectam».<sup>10</sup> Giungendo infine a Giovanni il rimando è per l'ennesima volta al Battista, visto come precursore di Cristo «testimone per rendere testimonianza alla luce ... non era lui la luce, ma rendeva testimonianza alla luce»;<sup>11</sup> e nuovamente perveniamo idealmente alla venuta del Salvatore. L'impressione è che le letture proposte, oltre a suggerire un ovvio riferimento al Battista nell'ambito degli scrutini battesimali, siano tutte tese verso la nascita o più in generale verso la venuta di Cristo; tracciando oltretutto un *fil rouge* che dall'Antico Testamento, passando per Giovanni, giunge al Messia. Potrebbe allora non essere casuale la presenza di episodi legati alla nascita di Cristo sul parapetto di alcuni pulpiti: *Annunciazione*, *Cavalcata dei Magi*, *Natività* ecc. In questo senso non credo si possa comunque guardare in un'unica direzione ai fini interpretativi, quanto piuttosto ragionare nell'ottica di una ricercata serie di corrispondenze rito-immagine nelle quali l'iconografia ha forse la possibilità, in ragione della sua natura "adattativa", di giocare più ruoli in momenti diversi. In questa sede accenno solamente a possibili ulteriori interazioni rito-immagine ricordando alcune drammatizzazioni che si tenevano in chiesa, documentate in altre sedi, ove il pulpito svolgeva talvolta un ruolo significativo.<sup>12</sup>

Nel caso di Barga vengono proposti sia i simboli evangelici sia episodi legati alla Vergine e alla nascita di Cristo (figg. 4-5), per i quali spero di aver dato nel primo caso conto dei possibili rapporti rito-immagine e nel secondo brevi spunti di riflessione, ma altre rappresentazioni lasciano margini di dubbio: mi riferisco in particolare all'uomo isolato sul lato destro del parapetto (fig. 6) e alla figura che precede la *Cavalcata dei Magi* sul fianco opposto (fig. 5).<sup>13</sup> Prima di entrare nel merito, credo sia opportuno affrontare alcuni dati storici a mio avviso interessanti.<sup>14</sup>

Sia dall'estimo del 1260 sia dall'elenco delle decime degli anni 1275-1276, 1276-1277 e 1302-1303<sup>15</sup> la chiesa di Barga risulta dipendere ancora dalla pieve di Loppia, che apparentemente conserva pienamente le proprie prerogative fino al 1390.<sup>16</sup> Sembrerebbe dunque da ridimensionare l'importanza dell'atto riferibile al 1256, se valutato in rapporto al pulpito, poiché esso attesta semplicemente una concessione



6. Maestranza comasca attiva a Lucca, ambone, particolare del fianco destro. Barga, collegiata di San Cristoforo.

straordinaria per ragioni logistiche; non un trasferimento del fonte da Loppia né uno stato di degrado o abbandono della pieve.<sup>17</sup> Se pure qualche concessione era stata fatta già da Alessandro IV nel 1256, Barga non assurgeva contestualmente al rango di pieve e dunque il ruolo di Loppia non può essere sminuito. Siamo innanzi a una situazione ancora sfumata:<sup>18</sup> da un lato una *ecclesia* di Barga in rapida evoluzione, che avanza pretese e ottiene qualche privilegio, dall'altro una pieve di Loppia che mantiene ufficialmente funzioni e titolo fino alla fine del XIV secolo.<sup>19</sup>

Se questi indizi portano nella giusta direzione, mi pare che vengano a mancare sia il contesto "elettivo" di Barga rispetto a Loppia dal 1256, sia un rapporto diretto tra posizione della figura sul pulpito e lato riservato al fonte.<sup>20</sup> Tali indizi invitano a un'attenta indagine della documentazione d'archivio – edita e inedita – a disposizione.

Si giunge a una conclusione analoga volendo entrare nel merito della dedizione: l'intitolazione principale della chiesa di Barga sembra essere a san Iacopo, pur se Cristoforo-



ro diviene contitolare nei primi decenni del XIII secolo. Nei documenti vescovili e pontifici noti non si sente l'esigenza di accordare particolare risalto a Cristoforo. Fatta eccezione delle menzioni riferibili ad atti notarili (ad esempio quelli del 1238 e del 1256), la dedicazione a Cristoforo pare prevalere solo al momento del trasferimento delle complete prerogative da Loppia a Barga.<sup>21</sup>

Le considerazioni espresse *supra* suggeriscono due postille al presente scritto, la prima sul rapporto fonte-pulpito-figura sul lato destro del parapetto, la seconda sul nesso dedicazione-personaggio scolpito sul fianco sinistro.

Il rimando alla figura del profeta, già proposto in precedenza da Gigetta Dalli Regoli,<sup>22</sup> mi pare a oggi il più stringente.<sup>23</sup> Se ne trova un riscontro, anche se in un momento differente, a Castell'Arquato: Isaia, chiaramente identificato dall'epigrafe, a livello strettamente iconografico ricorda infatti la lastra di Barga. Al di là dei lunghi capelli e della barba si osservino l'abbigliamento affine, la mano destra con l'indice alzato, la sinistra che stringe il cartiglio, i piedi nudi a ridosso della cornice. Si potrebbe forse pensare a un'occasione particolare? Magari alla lettura delle profezie sul pulpito, anche in considerazione della presenza di un leggio al disopra del profeta barghigiano? Queste letture sono ricordate nell'*Ordo* di Lucca, così come in altri libri ordinari.

Quanto all'uomo barbato sul fianco sinistro, posto accanto alla *Cavalcata*, a oggi sembra eccessivamente complicato identificarlo sulla base dell'intitolazione della chiesa, poiché san Cristoforo resta apparentemente a Barga un personaggio non di primo piano fino al XIV secolo (possiamo forse pensare a un'affermazione in ambito locale, che porta poi a una "ufficiale"?). Pur non sentendomi di escludere l'ipotesi, soprattutto perché l'uomo sembra sovradimensionato rispetto alle altre figure, mi pare che manchi all'appello il piccolo Cristo sulla spalla al quale Cristoforo era generalmente associato. Propendo dunque per una raffigurazione di Mosè o Aronne,<sup>24</sup> anche per ragioni di continuità tipologica con i rilievi del pulpito che portano in scena gli eventi legati alla maternità virginal di Maria e alla nascita di Cristo.

Al dialogo rito-immagine doveva verosimilmente rispondere armonicamente l'edificio culturale in ragione dei vari percorsi interni ed esterni alla chiesa, che potevano dipendere da specifiche celebrazioni e processioni. La questione è significativa tanto più se osserviamo il mancato rispetto delle sequenze temporali per le raffigurazioni sul

pulpito, un *nonsense* ai nostri occhi, che potrebbe spiegarsi con la necessità di privilegiare nessi logici e pratici in linea con lo svolgimento rituale. In proposito devo purtroppo evidenziare che, a causa di estesi interventi di rifacimento effettuati sia all'interno sia all'esterno della chiesa, non mi pare possibile trarre conclusioni definitive.

È opportuno dunque rivolgere un rinnovato sguardo all'edificio, sia per dare ragioni alle cautele poc'anzi espresse sia per rilevare alcune coordinate essenziali.

Agli inizi del secolo scorso Ridolfi aveva ipotizzato l'esistenza di una chiesa originaria, a navata unica coperta a capanna e «fronte volto a ponente», dunque con orientamento differente rispetto a quello odierno, identificabile anche perché «è visibilissimo il rialzamento che fu fatto del suo lato posteriore, come avesse in origine un tetto a spiovenza doppia, sotto il culmine del quale si apriva quella finestrella in forma di croce».<sup>25</sup> Tale osservazione non teneva però conto degli edifici solitamente addossati alle chiese, che potevano lasciare tracce sugli alzati. A Barga vi è prova di tali strutture a ridosso dell'edificio culturale ancora nel Novecento:<sup>26</sup> i fabbricati non paiono denunciare, quantomeno dalle foto d'epoca, una loro appartenenza al Medioevo ed è d'altronde ben noto che strutture funzionali venivano spesso ricostruite in epoche successive. Purtroppo l'opportunità di verificare l'ipotesi, poi sostenuta anche dal Pera, ci è stata tolta: i segni di questa copertura a capanna, che sembrano rilevabili sul fianco destro, rispondono infatti a un rifacimento.<sup>27</sup>

Questo primo edificio sarebbe stato ampliato nel XII secolo, aggiungendo l'attuale corpo centrale, sarebbe seguito il terzo fabbricato; ottenuto abbattendo l'abside del secondo alla fine del XIII secolo e realizzandone una nuova (in seguito anch'essa distrutta). Sorge spontanea una domanda: come faceva Ridolfi, molti anni prima dei ritrovamenti archeologici attribuiti al Pera (dei quali parlerò a breve), ad accennare alle perdute absidi semicircolari?

Pera modificò le datazioni ma fondamentalmente confermò l'ipotesi di Ridolfi ragionando sulla base degli scavi.<sup>28</sup> I contributi di Pera impongono tuttavia una certa cautela poiché riesaminandone i dati, si scopre che non poggiano su basi accertabili. Dall'ampissima documentazione conservata in Soprintendenza a Lucca non emerge infatti alcun elemento relativo agli scavi, così come a Pisa e presso l'Archivio Centrale dello Stato.<sup>29</sup> Nemmeno Lom-

bardi, preposto di Barga dal 1929 al 1965, "memoria storica" di molti lavori svolti nella collegiata, sembra in grado di fornire notizie certe in merito, occupandosi delle questioni di «decoro del tempio ... senza tener conto dell'ordine di tempo»; forse limitandosi dunque a ricordare, per quanto possibile, gli eventi legati ai suoi predecessori.<sup>30</sup>

Nell'insieme si può dunque dedurre che gli scavi interni fossero già stati eseguiti, almeno in parte, prima dell'arrivo di Pera (verosimilmente in un momento in cui Ridolfi ebbe modo di vederli) e magari ripresi proprio nel 1928, quando si eseguirono lavori senza l'approvazione e l'avallo della

Soprintendenza; di lì a poco alcuni aggiustamenti al piano pavimentale sarebbero seguiti, ma non sembrano portare a scoperte archeologiche.<sup>31</sup> Degli scavi esistono alcuni scatti fotografici, dai quali possiamo però evincere solo la presenza di un'abside in fondazione e forse di un'area di sepoltura (fig. 7).<sup>32</sup> L'impressione è che Pera, giungendo a Barga, si sia limitato ad apprendere degli scavi: non si spiegherebbe altrimenti la mancanza, in Soprintendenza, di tracce fotografiche e operative. Temo, in definitiva, che le considerazioni dello studioso vadano considerate con riserva, almeno fino al ritrovamento di precisa documentazione. Lo stesso rifa-

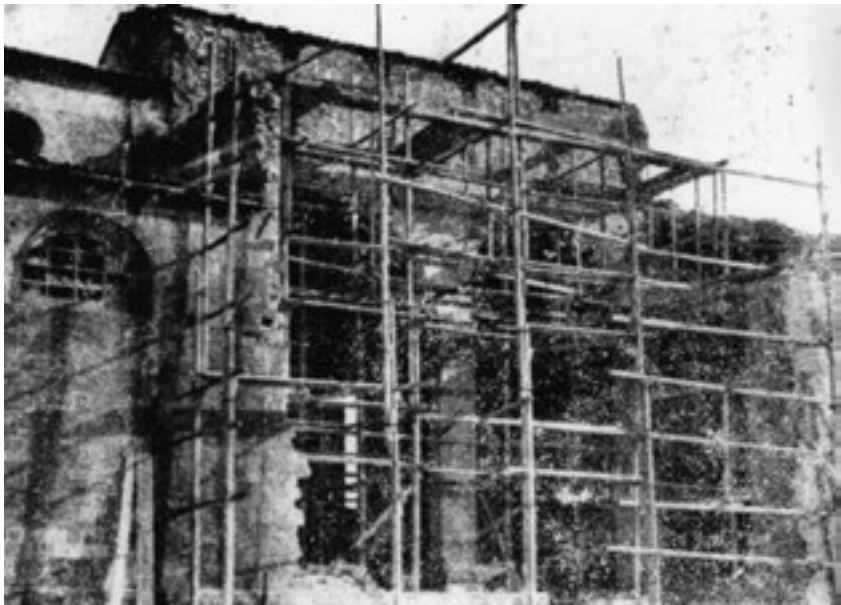


7. Barga, collegiata di San Cristoforo. Abside rinvenuta durante gli scavi (1928?), collezione Angelo Pellegrini.





8. Barga, collegiata di San Cristoforo. Facciata durante i restauri (post 1935), collezione Angelo Pellegrini.



9. Barga, collegiata di San Cristoforo. Fianco nord durante i restauri (1934?), collezione Angelo Pellegrini.

cimento della facciata, che trova invece riscontri abbastanza puntuali, pone diversi problemi. Dopo il terremoto del 6-7 settembre 1920 si registravano – tra gli altri – estesi danni al fronte della chiesa che, nel 1928, sembrava subire la triplice «azione di rotazione, di scorrimento e di spanciamento»,<sup>33</sup> lasciando presagire un imminente crollo. A questa situazione apparentemente irreversibile si pose rimedio, tra varie polemiche con le autorità competenti, smontando e rimontando la facciata. Il tentativo di numerare ogni pietra, che ci poteva far sperare in una qualche forma di restituzione filologica degli alzati, non sembra essere stato compiutamente realizzato, a giudicare da documenti e foto d'epoca, portavoce di una storia differente (fig. 8).<sup>34</sup> La situazione

dei fianchi della chiesa non pare migliore poiché, anche in questo caso, le ricostruzioni sono numerose (fig. 9).<sup>35</sup>

Volendo riassumere è pacifico che, in un momento o in un altro, vennero effettuati degli scavi nella chiesa di Barga ma le diverse fasi costruttive sono difficili da inquadrare e datare in assenza di dati inequivocabili.<sup>36</sup>

Dovendo altresì considerare la notevole importanza degli alzati, trovandoci innanzi a un esteso reimpiego dei materiali di fianchi e facciata (peraltro già risarciti in più occasioni), allo stato attuale degli studi è opportuno concludere che ogni indicazione su accessi originari e possibili percorsi interni-esterni nella fase che interessa il pulpito deve ritenersi opinabile, pertanto è doveroso astenersene.

Abbreviazioni adottate:

ACS	Archivio Centrale dello Stato
ASDL	Archivio Storico Diocesano di Lucca
ASF	Archivio di Stato di Firenze
OR XI	Ordo XI
PRG	Pontificale romano-germanico
PR XII	Pontificale romano del XII secolo
SBAP-LU	Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per le province di Lucca e Massa Carrara

<sup>1</sup> Si veda M. Andrieu, *Les Ordines romani du haut Moyen Age. II. Les textes (Ordines I-XIII)*, Louvain 1960, Réimpression anastatique, pp. 387-395. La datazione è dibattuta, sembra comunque opportuno ricordare gli estremi indicati da Andrieu (VII secolo, forse 550-600) e Vogel (650-700 circa).

<sup>2</sup> Si veda OR XI, 39-75, ivi, pp. 426-441.

<sup>3</sup> Si veda ivi, p. 392 e OR XI, 44-60, ivi, pp. 428-433. Quanto alla “spiegazione” dei simboli, si noti «Filii karissimi, ne diutius vos teneamus, exponimus vobis quam rationem et quam figuram unusquisque in se contineat et quare Matheus figuram hominis habeat, quia in initio suo nihil aliud agit, nisi nativitatem salvatoris pleno ordine generationis enarrat, sicut enim coepit: “Liber generationis Jesu Christi filii David, filii Abraham”. Videtis quia non inmerito huic hominis adsignata persona est, quando ab hominis nativitate initium comprehendit, nec inmerito, ut diximus, huic mysterio adsignata est Mathei persona». Marco, invece, ha figura di leone ed è l'unico che inizia dicendo «“vox clamantis in deserto, parate viam domini”, sive quia regnat invictus. Huius leonis multifaria invenimus exempla, ut non vacet dicitum illud: “Iuda filius meus catulus leonis de germine mihi ascendisti. Recubans dormivit ut leo et sicut catulus leonis, quis excitabit eum”?». Luca è il vitello a immagine del quale il nostro Salvatore

è immolato «Hic Christi evangelium locuturus sic coepit de Zacharia et Helisabeth, de quibus Iohannes Baptista in summa natus est senectute. Et ideo Lucas vitulo comparatur quia duo cornua duo testamenta et quattuor pedum ungulas quattuor evangelia, quasi tenera firmitate nascentia, in se plenissime continebat». Giovanni infine «habet similitudinem aquilae, co quod nimis alta petierit. Ait enim: “In principio erat verbum et verbum erat apud Deum et Deus erat verbum, hoc erat in principio apud Deum”. Et David dicit de persona Christi: “Renovabitur sicut aquilae inventus tua”, id est Jesu Christi domini nostri qui resurgens a mortuis ascendit ad caelos. Unde iam vobis conceptis praegnans gloriatur ecclesia omni festivitate votorum ad nova tendere christianae legis exordia, ut, adveniente die venerabilis paschae, lavacro baptismatis renascentes, sicut sancti omnes mereamini fidele munus infantiae a Christo domino nostro percipere...». Sulle figure considerate si veda almeno: K. Stevenson, *Animal Rites: The Four Living Creatures in Patristic Exegesis and Liturgy*, «Studia patristica», XXXIV, 2001, pp. 470-492. La questione degli scrutini battesimali ha destato l'interesse di numerosi studiosi, la bibliografia di riferimento è molto estesa, andrebbero altresì evidenziati alcuni “nodi” centrali sul problema dell'iniziazione di infanti/adulti; affronterò l'argomento in altra sede.

<sup>4</sup> Si veda C. Vogel, R. Elze, *Le Pontifical romano-germanique du dixième siècle, Le texte II (NN. XCIX-CCLVIII)*, Città del Vaticano 1963, pp. 31-35, in particolare PRG XCIX, 131-144. Anche in questo caso la datazione è dibattuta: gli estremi suggeriti dal Vogel sono 950-963 d.C. Si vedano anche le recenti osservazioni, su PRG, in H. Parkes, *The Making of Liturgy in the Ottonian Church. Books, Music and Ritual in Mainz, 950-1050*, Cambridge 2015. Punto di riferimento successivo sarà PR XII, diffuso prevalentemente dopo il concilio Lateranense I (1123).

<sup>5</sup> ASDL, BCF, ms. 607. In proposito si veda *I manoscritti medievali della Biblioteca Capitolare Feliniana di Lucca*, a cura di G. Pomaro, Firenze 2015, pp. 292-294.



6 Purtroppo l’*Ordo* in questione non gode di un’edizione critica completa. M. Giusti, *L’Ordo officiorum della Cattedrale di Lucca*, in *Miscellanea Giovanni Mercati. II*, Città del Vaticano 1946, pp. 523-566; Pomaro 2015, cit., p. 294. Sui Libri ordinarii si vedano le osservazioni e le cautele espresse in E. Foley, *The “Libri Ordinarii”: an Introduction*, «Ephemerides Liturgicae», CII, 1988, in particolare pp. 132-133; A.-G. Martimort, *Les “ordines”, les ordinaires et les cérémoniaux*, Turnhout 1991, pp. 68-73; J. Bärsch, *Liber ordinarius. Zur Bedeutung eines liturgischen Buchtyps für die Erforschung des Mittelalters*, «Archa Verbi», II, 2005, pp. 9-58.

- 7 ASDL, BCF, ms. 608, 26 r-v.
- 8 OR XI, 48; PRG XCIX, 134-136.
- 9 OR XI, 53; PRG XCIX, 139.
- 10 OR XI, 56; PRG XCIX, 141.
- 11 OR XI, 59; PRG XCIX, 143.

12 Per poter dedicare il giusto spazio a questo affascinante quanto complesso argomento, che peraltro necessita di alcune precisazioni, devo rimandare il discorso ad altra sede. A titolo esemplificativo ricordo il caso dell’*Ordinarium ecclesiae Parmensis* ove si cita la rappresentazione che avveniva nel giorno dell’Annunciazione: «Quae repraesentatio, ut alias facta fuit, omnino fiat, in mane, ad Missam tertiarum, et similiter in Vesperis, videlicet: a fenestris voltarum dictae ecclesiae, versus sanctam Agatham, per funes Angelum transmittendo, usque per directum pulpiti super quo evangelium cantatur in quo fit reverenter et decenter repraesentatio virginis Mariae, ipsam angelica salutatione devote annunciatum cum Prophetis et aliis solemnitatibus opportunis...». L. Barbieri, *Ordinarium ecclesiae Parmensis*, Parmae 1866, pp. 120-122.

13 Per il dibattito, e la bibliografia di riferimento, si vedano: G. Dalli Regoli, *Coerenza, ordine e misura di una maestranza: il pulpito di Barga e i «Guidi»*, «Arte medievale», VI, 1992, pp. 91-111; G. Tigler, *Il pergamo di San Bartolomeo in Pantano a Pistoia di Guido Bigarelli da Como*, «Arte cristiana», LXXXIX, 2001a, pp. 87-102; G. Dalli Regoli, *Pulpiti medievali toscani: una discussione. I Guidi: una storia infinita* (I), «Arte cristiana», LXXXIX, 2001, pp. 405-412; G. Tigler, *Pulpiti medievali toscani: una risposta* (II), «Arte cristiana», LXXXIX, 2001b, pp. 412-416.

14 Un sentito ringraziamento al dottor Paolo Tomei per la verifica dei documenti di riferimento e le preziose occasioni di confronto, senza le quali non mi sarebbe stato possibile affrontare diversi aspetti di “caratteristico” storico (qui solo accennati, per ragioni di brevità).

15 *Rationes decimarum Italiae nei secoli XIII e XIV: Tuscia I, La decima degli anni 1274-1280*, a cura di P. Guidi, Città del Vaticano 1932, pp. 203, 218 (ivi, *Estimo della diocesi di Lucca dell’anno 1260*, p. 261); *Rationes decimarum Italiae nei secoli XIII e XIV: Tuscia II, Le decime degli anni 1295-1304*, a cura di P. Guidi, Città del Vaticano 1942, p. 274.

16 ASF, Diplomatico, Barga, S. Cristofano (propositura), 1390 gennaio 23. Quanto ad altre attestazioni della chiesa di Barga, talvolta chiamate in causa: il documento datato 3 settembre 1237 (ASDL LL 11 c. 120r) non fa riferimento a Barga bensì alla pieve di Bargi ed è dunque da espungere. Corretto invece il riferimento al *magister* Guido de Como che chiede ragione di tre lire dovutegli da Donato di Tereglio (ASDL, Decanato di S. Michele, Diplomatico, 1238 agosto 21). Il documento, datato 20 agosto 1244 (ASDL, LL 18, c. 79v), fa anch’esso riferimento a Bargi e non può dunque essere preso in considerazione.

17 Nella succitata concessione del fonte, ASF, Diplomatico, Barga, S. Cristofano (propositura), 1256 maggio 1, si fa solo riferimento alle difficoltà di portare i bambini al fonte di Loppia per il battesimo: «... sit laboriosum et grave ad plebem de Loppia, quem non modicum distat ab eis (*scil.* hominibus de Barga), parvulos baptizandos deferre...». La distanza fra la chiesa di Barga e la pieve era pari a un miglio: «... unum miliare distat a plebe predicta...». Non prendo qui in esame le questioni stilistiche, per le quali rimando al dibattito in Dalli Regoli 1992, cit., pp. 91-111; Tigler 2001a, cit., pp. 87-102; Dalli Regoli 2001, cit., pp. 405-412; Tigler 2001b, cit., pp. 412-416.

18 Va rilevato che non è stata ancora realizzata una ricognizione completa degli archivi, che ci consenta di recepire e interpretare compiutamente le informazioni relative alla documentazione privata lucchese. Dobbiamo di conseguenza confrontarci con alcuni elementi che fotografano una situazione complessa e non perfettamente chiarita.

19 Barga resta indicata nell’*Estimo* e nell’elenco delle decime come semplice *ecclesia* fino al 1302-1303, quando diviene canonica, la citazione di un priore nel 1256 lascia però intuire la presenza di un gruppo organizzato di canonici già prima della menzione “ufficiale”.

20 Un documento del 1928 accenna a lavori iniziati da due mesi senza il coinvolgimento della Soprintendenza riferendo di «demolizioni dell’architettura interna del campanile, demolizioni che si sono arrestate per attendere la smontatura del fonte battesimale», lasciando intendere che il fonte si trovasse nella nave sinistra – nei pressi del campanile – non

nell’attuale posizione (SBAP-LU, fasc. Barga, 24 novembre 1928). Di tale operazione di spostamento ne dava in parte conto anche Lombardi, il quale ricordava la cappella battesimale sotto il campanile divenuta stanza chiusa dopo i lavori di consolidamento dello stesso (L. Lombardi, *All’ombra del duomo di Barga*, Barga 1986, p. 67); ad oggi non sono noti altri spostamenti. Si vedano anche SBAP-LU: 14 ottobre 1911; sezione *Barga. Rilievi del Duomo e Loggetta del Podestà. Barga. S. Cristoforo*, s.d. [ante 1928?], disegno a matita su carta millimetrata con indicazione del fonte (a sinistra rispetto all’ingresso della chiesa).

21 A questo punto, significativamente, la chiesa di Barga è dedicata a Cristoforo e santa Maria.

22 Dalli Regoli 1992, cit. Si vedano anche Tigler 2001a, cit.; Dalli Regoli 2001, cit.; Tigler 2001b, cit.

23 Pur essendo stata inizialmente tentata dall’idea di ricondurre l’uomo al Battista, in virtù dei possibili legami con il rito degli scrutini e vista la presenza di un leggìo sopra la lastra barghigiana, i testi di riferimento non lasciano intuire un possibile cambio di “sede” dei diaconi alla lettura: credo sia lecito ipotizzare che essi approfittassero di volta in volta del medesimo leggìo con i simboli evangelici o – laddove sono posti sul parapetto – quello più prossimo. Quanto all’iscrizione sul *rotutuls* retto dalla figura di Barga, che pure fornisce qualche indizio, lascia un certo margine interpretativo pertanto non è dirimente a fini identificativi: tratta da Isaia (40,3), ripresa in Luca (3,4) e Giovanni (1,23), sui pulpiti può essere anche associata al leone di Marco come nel caso della lastra conservata a Carpi, Santa Maria in Castello (in effetti, un altro rimando è in Mc. 1,3). Di seguito riporto le epigrafi sul pulpito. Aquila: + IN P(RIN)CIPIO ERAT / V(ER)BU(M) ET V(ER)BU(M) ERAT AP(VD) D(EV)M; Natività: + MAGNV(M) MIS//TERIV(M). MIRABILE // SAC(RA)M(EN)TV(M) / VI(R)GO PEP(ER)IT // C(RE)ATORE(M) ANI//MALIA / COGNOVE//R(UN)T. I(N) P(RE)S//EPE . MU(N)DI S//AL/VATO/REM; cartiglio sotto la figura di Maria: +VI(R)GO MARIA FVIT N(OST)RE MEDICINA SALVTIS .; Annunciazione: H(A)E(C) VI(R)GO D(OMIN)I // CUI GAB(RI)EL A(N)GE)L(U)S AIT. // AVE MARIA . TECUM D(OMI)N(U)S G//RA//TI//A . PLENA; rolo di Isaia: +E(G)O VOX / CLAMA(N)/TIS I(N) DES(ER)/TO P(AR)ATE / VIAM / D(OMI)NO.

24 Sull’argomento si vedano i contributi citati alla nota 22.

25 *Basiliche medioevali della Provincia lucchese. La guida inedita di Enrico Ridolfi (1828-1909)*, a cura di P. Bertoncini Sabatini, Cinisello Balsamo

2003, pp. 207-228. Allo stato attuale degli studi, l’esistenza dell’edificio di prima fase sembra poco probabile.

26 SBAP-LU, fasc. Barga: 2 maggio 1927; 24 novembre 1928; foto in scheda di catalogo n. 09/00250455, allegato 25.

27 SBAP-LU, fasc. Barga, Lettera indirizzata dal Soprintendente a M. Stefani, n. prot. gen. 2609.

28 L. Pera, *Il Duomo di Barga*, Roma 1937 (“I monumenti italiani”, fasc. XI); Id., *Il Duomo di Barga e i suoi ampliamenti*, Pisa 1938. Le schede di catalogo sui restauri effettuati entro il 1939 non segnalano alcun tipo di scavo o ritrovamento. L’impressione, sulla base della documentazione disponibile, è che non si sia dato seguito alla proposta del Soprintendente di effettuare nuovi «saggi ... per la ricerca del perimetro dell’abside antica della chiesa» procedendo con la demolizione dell’altare maggiore (SBAP-LU, fasc. Barga, n. prot. gen. 2609; si veda anche 24 gennaio 1939).

29 Ringrazio vivamente il geometra Armando Maltana, che ha favorito le mie ricerche in Soprintendenza a Lucca con sollecitudine e interesse, sono altresì molto grata al dottor Giulio Ciampoltrini. Sinceri ringraziamenti anche a tutto il gentilissimo personale di ACS.

30 Menziona il rifacimento completo del pavimento in rosso di Filettole così come «una traccia nel pavimento segnata in pietra detta “Giallo di S. Maria” ... indica il giro dell’abside» del primo e del secondo ampliamento. Lombardi 1986, cit., pp. 67-68.

31 SBAP-LU, fasc. Barga, 24 gennaio 1939.

32 Per esempio nella collezione del signor Angelo Pellegrini, che ringrazio vivamente con don Stefano Serafini per la grande disponibilità e cortesia.

33 SBAP-LU, fasc. Barga: 24 novembre 1928.

34 SBAP-LU, fasc. Barga: 3 giugno 1936; 24 gennaio 1939.

35 SBAP-LU, fasc. Barga: 13 gennaio 1933; 24 aprile 1934; 16 ottobre 1934; 20 novembre 1934; 24 gennaio 1939.

36 In SBAP-LU, fasc. Barga, 14 ottobre 1911 si accenna anche alla presenza di una cripta che, se confermata, potrebbe avere un ruolo importante nell’analisi. Una testimonianza in proposito si trova anche in M.V. Stefani, *Tre secoli di storia barghigiana. Barga, libero Comune, secoli XI-XIV*, Barga 1987, pp. 36-37.



---

FRANCESCO GURRIERI

---

---

## Pulpiti, pergami, amboni: microarchitetture istoriate

---

A distanza di due decenni torna questa occasione, questo “rapporto” sugli amboni istoriati. Nel giugno del 1996, infatti, organizzai con l’aiuto determinante della mia brava collaboratrice – la professoressa Daniela Lamberini – la giornata di studio “Pulpiti medievali toscani”, i cui atti furono pubblicati da Olschki nel 1999. Alcune di quelle prestigiose presenze si ritrovano oggi in questa iniziativa della Community of Jesus, a cui l’amico Timothy Verdon ha dato corpo. In quella sede, Guido Tigler ebbe già ad affrontare, con la confidenza che gli conosciamo, l’attenzione per le “tipologie” e per la tecnica di esecuzione e i materiali dei pulpiti nella nostra regione. Le poche considerazioni che seguono non si discostano molto da quelle e semmai, per aspetti marginali (più squisitamente tecnici), tendono a qualche considerazione additiva e, piuttosto, secondo la diversa cronologia di questo convegno, coprono anche parte del Quattrocento, ove s’inserisce la nuova tipologia del pulpito “a sbalzo”.

Ma, ancora in premessa, sia lecito tornare su un problema terminologico che continua ad avere ancora qualche zona d’ombra: ambone, pulpito, pergamo.

Possiamo ragionevolmente dire che il termine “ambone” afferisca soprattutto al periodo altomedievale, con funzione appropriata all’espletamento della liturgia della Parola,

a *cornu epistole* e a *cornu evangelii*; quindi per gl’impianti paleocristiani e altomedievali sembra fondato parlare di “ambone”.

È consuetudine dire che questo termine non fu più in uso dalla fine del XIII secolo, sostituito da quello di “pulpito”. Del resto, sembra convincente ricordare che il pulpito o *pulpitum* (parapetto o tribuna) era qualcosa dove saliva un oratore per rendersi visibile e dominare l’uditorio.

C’è poi il termine “pergamo”, a cui, più che un diverso significato funzionale rispetto al pulpito, va associato il senso di una particolare ricchezza per materiali impiegati e per decorazione. Ma, alla fine, non è il caso di riaccendere competizioni linguistiche, stante anche il fatto che i termini “pulpito” e “pergamo” sono spesso compresenti nei documenti più remoti. Semmai, un’altra possibile differenza sta nel fatto che ai pulpiti si sale, mediante una scala fissa o mobile che sia; gli amboni, invece, sono accessibili direttamente dal piano presbiteriale.

Ripercorrere queste tipologie consente anche di osservare come a un’evoluzione stilistica fra il XII e il XV secolo, percepibile nella crescente complessità plastica, corrisponda anche una evoluzione architettonica, nella geometria, nella forma, nell’azzardo strutturale e statico.



### TIPOLOGIE E MATERIALI COSTITUTIVI

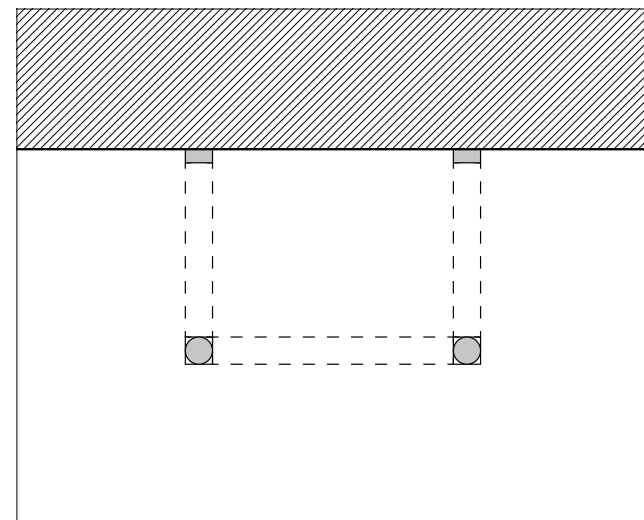
Occorre subito ricordare che già negli atti della giornata di studio del 1996, Antonio Milone e Guido Tigler classificarono ben sessantasei pulpiti “romanici” toscani e che Antje Middeldorf Kosegarten propose alcuni rilievi di Salona, in Dalmazia, nella ricostruzione grafica dell’architetto-archeologo danese Ejnar Dyggve e altri rilievi di Santa Maria e San Mercurio al Cairo.

I pulpiti possono essere considerate delle vere e proprie architetture, con tipologie e soluzioni strutturali proprie: “microarchitetture”, appunto. In una prima sommaria classificazione, potremmo distinguerli in cinque categorie.

#### a. Pulpiti parietali

Sono quelli il cui corpo architettonico appoggia (o si incastra) in parte a una parete, in parte su appoggi autonomi. È il caso esemplare del pulpito di San Giovanni Fuorcivitas a Pistoia (fra Guglielmo da Pisa, collaboratore di Nicolò Pisano), circa del 1270.

A cassa rettangolare, appoggia a muro su due mensole e, sul lato opposto, su due colonne e due leoni stilofori. Le due mensole a muro sono figurate con due angioletti.



Alla stessa tipologia appartiene il pulpito di San Leonardo in Arcetri, qui rimontato, proveniente da San Pier Scheraggio. Dopo lo smontaggio (1570), per indicazione di Pietro Leopoldo, fu portato ad Arcetri e rimaneggiato dall’Opificio delle Pietre Dure fra il 1921 e il 1928. Anche in questo caso, le due fiancate laterali appoggiano su due mensole.

Anche il pulpito di San Lorenzo a Signa (fig. 1) è da ascrivere a questa tipologia. La redazione attuale risale alla ricomposizione del 1936. Molte parti del pulpito sono databili alla metà del XII secolo.

Altro esempio di questa tipologia potrebbe essere il pulpito della Collegiata di San Giovanni Evangelista e Maria Assunta, a Santa Maria a Monte di Pisa (XIII secolo; fig. 2). Particolarmente interessante per l’alta architrave, ove sono inserti policromi con grifi, stelle e gigli, e con i parapetti della cassa caratterizzati da arcature acute che riposano su colonne.

#### b. Pulpiti parietali autonomi (strutturalmente isolati)

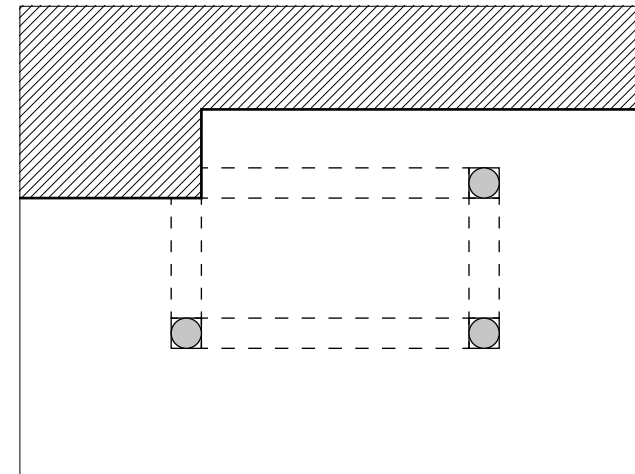
Il caso più calzante (e forse meno noto) è il pulpito di San Michele in Groppoli (fig. 3). È sicuramente di fondamentale importanza fra i pulpiti più antichi; fra i pochi datati



1. Maestranze toscane, pulpito, XI secolo. Signa, pieve di San Lorenzo.



2. Maestranze lombardo-lucchesi, pulpito. Santa Maria a Monte, Collegiata di San Giovanni Evangelista e Maria Assunta.



(«MCXXXIII»), riporta anche il nome del pievano, «Guiscardo». Ha struttura “a cassa”, con sul lato corto due formelle: l’*Annunciazione* e l’*Annuncio a Zaccaria* e la *Visitazione*; sul lato lungo: la *Natività* e la *Fuga in Egitto*. Lambisce la parete destra della pieve, all’altezza del gradino presbiteriale ma è staticamente autonomo. I quattro appoggi della cassa sono costituiti dalla parete che tengono gli undici gradoni di salita, da una colonna con base che appoggia su un dado e capitello antropomorfo, da due colonne che riposano su leoni stilofori, uno con uomo e l’altro con un drago. Nell’architrave del lato corto della cassa aggetta una maschera diabolica.

Questo prezioso pulpito è descritto da Cavalcaselle e Crowe ed è presente già nel volume di Lefèvre e Viardot con una bella incisione.<sup>1</sup>

Del pulpito di San Bartolomeo in Pantano è già stato detto *ad abundantiam*. Tuttavia, sia qui consentita la personale testimonianza di chi ha concorso in maniera determinante all’attuale redazione. Fino agli anni cinquanta, infatti, come testimonia Giulia Brunetti,<sup>2</sup> eravamo di fronte a un rimaneggiamento cinquecentesco, con montaggio eterogeneo a parete con pezzi di differenti provenienze. Di fatto, a metà degli anni sessanta, tutti i pezzi giacevano smontati a terra, rozzamente recintati. E proprio sulla spinta dell’ultimo studio della Brunetti, ricevuta l’indicazione di un ragionevole rimontaggio, mi accinsi allo studio, producendo dei grafici di progetto: questi ebbero l’accoglimento di Giuseppe Marchini e Ugo Procacci, così che ne fu simu-



3. Bottega di Biduino, pulpito, 1143. Pistoia, pieve di San Michele in Groppoli (incisione del XIX secolo).

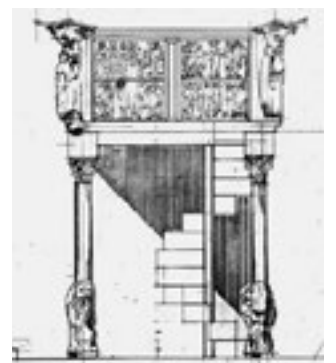
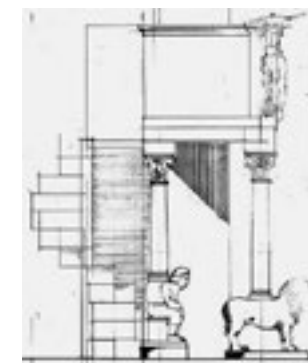
4. Pistoia, pieve di San Michele in Groppoli. Ambone, maschera diabolica.



lato il rimontaggio all’Opificio delle Pietre Dure (durante la direzione di Umberto Baldini). Convenuta la redazione più soddisfacente fu poi rimontato in San Bartolomeo, staffando a parete i pezzi non reimpiegati (“testimoni” per gli studi a venire; figg. 5-6).

#### c. Pulpiti strutturalmente eterogenei

È il caso del pulpito di San Miniato al Monte (figg. 7-8), che appoggia la cassa sul muro della recinzione marmorea del coro e, sul fronte interno della basilica, su due colonne



5-6. F. Gurrieri, Studio per la ricomposizione del Pulpito di San Bartolomeo in Pantano, Pistoia.





7. Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, *Veduta della navata centrale di San Miniato*, acquerello su carta. Parigi, Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine, inv. 59.



8. Firenze, basilica di San Miniato al Monte, pulpito (incisione del XIX secolo).

con capitelli compositi. Pulpito che affida la sua bellezza e rilevanza artistica anche al policromismo che lo caratterizza, ove un ruolo cromatico fondamentale è affidato al marmo verde di Prato. Databile fra il XII e il XIII secolo, ha le formelle intarsiate e il leggio sul lato corto che affaccia sul coro; la sua parte figurativa è assai contenuta e affidata al gruppo del reggileggio, ove sono rappresentati i simboli evangelici (il leone di Marco, l'aquila di Giovanni, e il diacono simbolo di Matteo; figg. 9-10). Qui a San Miniato, davvero singolare è anche la terminazione sul fianco destro a ridosso della grande colonna in marmo verde e della scaletta di accesso (assai meno nota) che sbarca nel pianerottolo ove sono ancora un pannello policromo a far da spalla che appoggia alla grande colonna e altri due plutei che, oltre il varco d'ingresso alla cassa, vanno a raccordarsi al fronte corto che affaccia sul coro. Come si vede, si tratta di un'architettura complessa e articolata: un'addizione forte ed elegantissima al preesistente impianto della basilica che, ricordiamo, daterebbe alla seconda decade del XII secolo.



9-10. Maestranze fiorentine, ambone, particolare. Firenze, basilica di San Miniato al Monte.



Un altro caso di fondamentale importanza è il pulpito della Collegiata di San Cristoforo a Barga (fig. 11). È sempre stato avvicinato a Guido da Como, al terzo quarto del XIII secolo. Architettonicamente è tuttavia diverso dal pulpito di San Miniato, perché in realtà questo, pur appoggiandosi al recinto presbiteriale, ne è staticamente indipendente perché appoggia la sua cassa su quattro colonne: le due anteriori su leoni stilofori e una posteriore su un telamone.

#### d. Pulpiti isolati, con struttura autonoma

È una tipologia più diffusa nel XIII e nel XIV secolo. I pulpiti si arricchiscono dal punto di vista plastico e decorativo e, in genere, la scultura diventa prevalente anche nella percezione: da qui l'affermarsi del termine “pergamo”.

Questa tipologia va considerata la più diffusa, soprattutto per l'intero XIV secolo. A questa tipologia possiamo associare, cronologicamente, i quattro casi più rilevanti: il pulpito del battistero di Pisa (ragionevolmente il prototipo), quello del Duomo di Siena, quello di Sant'Andrea a Pistoia e quello del Duomo di Pisa.

Il pulpito del battistero di Pisa, come si è detto, è il prototipo di questa tipologia, è di Nicola Pisano, e datato 1260. Ha la cassa a base esagonale, distaccandosi quindi da tutte le precedenti (quadrangolari) e segnando, in qualche modo, il passaggio a una cultura “gotica” già matura, architettonicamente più libera nella forma e nella struttura. La cassa appoggia su sette colonne – sei al lati e una al centro del solaio – esplicitando così la preoccupazione di avere una



11. Maestranza comasca attiva a Lucca, ambone. Barga, collegiata di San Cristoforo.

“luce” libera (una distanza) più contenuta, con una coscienza statico-strutturale ben evoluta: tema, questo della colonna al centro “rompitratta”, che si ritroverà anche a Siena e Pistoia. La colonna centrale è impreziosita da un appoggio modellato con tre telamoni; tre colonne laterali appoggiano direttamente a terra (ovviamente con una base), mentre le altre tre riposano su leoni stilofori.

Dettaglio evolutivo rispetto ai pulpiti cronologicamente alle spalle è la mediazione di arcature trilobate fra i capitelli delle colonne e l'appoggio della cassa: ciò, evidentemente dà maggiore snellezza (e altezza) al pulpito che, per la sua intensa e diffusa decorazione plastica, può ora considerarsi “pergamo”, nell'accezione che è stata data in premessa.

Il pulpito del Duomo di Siena (fig. 12), datato accettabilmente fra il 1265 e il 1268, secondo gli ultimi studi riconducibile a Nicola e Giovanni Pisano (con la partecipazione di un giovane Arnolfo di Cambio), è da considerarsi un ulteriore vigoroso sviluppo dell'impianto architettonico del prototipo

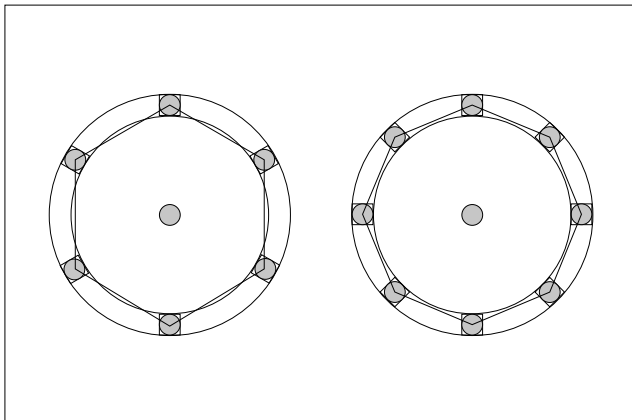


12. Nicola Pisano e collaboratori, pulpito, lato ovest. Siena, cattedrale di Santa Maria Assunta.

pisano. Qui la geometria si dilata e l'impianto da esagonale diviene ottagonale. Gli appoggi diventano nove: otto laterali e uno al centro. L'archivolto su cui appoggia la cassa è trilobato come a Pisa, la colonna “rompitratta” al centro appoggia su uno zoccolo ottagonale ove si stagliano bellissime figure a rappresentare le arti liberali. Delle otto colonne ai vertici dell'ottagono, quattro vanno a terra e quattro su leoni stilofori, ben vigorosi e non acquattati a terra come

nella precedente stagione romanica, conferendo ciò ulteriore slancio e altezza all'intero impianto architettonico. Nei pannelli, com'è noto, la narrazione plastica si fa continua, senza più partizione. Da notare che, nonostante l'intensa dicromia dell'architettura del Duomo, nel pulpito non vi è più traccia avvertibile di codesta connotazione decorativa.

Il pulpito di Sant'Andrea a Pistoia è associato alla paternità di Giovanni Pisano, e realizzato fra il 1298 e il 1301: si







13. Giovanni Pisano, ambone. Pisa, cattedrale di Santa Maria Assunta.

varca la soglia del xiv secolo, riprendendo le esperienze paterne, già collaudate nei battisteri pisano e senese. La chiesa di Sant'Andrea è più piccola e l'impianto torna a essere esagonale, ma sempre con colonna "rompitratto" al centro. Tre colonne vanno direttamente a terra, due su leoni stilofori, una su un telamone. Insomma, uno schema tipologico che si ripete, evidentemente anche su un gradimento della cultura del tempo e sul successo della "bottega dell'Artista". Anche in questo caso, infatti, come a Pisa e a Siena, la densa plasticizzazione del parapetto della cassa si salda ai pennacchi marmorei degli archivolti, cancellando, di fat-

to, la percezione della geometria generativa dell'impianto architettonico.

Il pulpito del Duomo di Pisa (fig. 13), di Giovanni Pisano (1302-1310), di cui va ricordata una qualche alterazione, sia a seguito dell'incendio del 1596, sia del rimontaggio e della reintegrazione del 1926, riprende il tema senese dell'impianto ottagonale, confermando l'intensa narrazione plastica e semmai dando più precisa connotazione simbolica alle figure, com'è in una delle cariatidi a simboleggiare l'Ecclesia con alla base le Virtù: la Giustizia, la Fortezza, la Temperanza, la Prudenza.

#### e. Pulpiti a sbalzo (innestati su strutture preesistenti)

A questa tipologia, che si apre con i primi del Quattrocento, appartengono i pulpiti rinascimentali del Duomo di Prato, di Santa Maria Novella e di Santa Croce a Firenze.

*Il pulpito di Prato* (fig. 14). Questa singolarissima opera d'arte viene realizzata fra il 1428 e il 1438. Prodotto della bottega di Donatello, Michelozzo e Maso di Bartolomeo, non ebbe vita facile, perché i numerosi impegni dei due artisti, a Firenze e altrove, ne tardarono l'esecuzione fino al punto di ricevere lettere di richiamo dalla committenza. È mio parere (stando ai documenti) che si debba alla maggior diligenza di Maso se l'opera, infine, fu consegnata e montata. Infatti, se l'allogagione del lavoro è datata al 14 luglio 1428, bisognerà aspettare dieci anni per chiudere il lavoro: «Donato di Nicholò e Michele di Bartolomeo maestri d'intaglio ... debbono avere lire settecento per manifattura e intagliatura delle VII tavole del marmo intagliate e istoriate ... le quali sono parapetto e isponda del perghamo del marmo bianco sopra la piazza». Ma siamo, appunto, al settembre 1438: per inciso, a Firenze si era finito di voltar la cupola di Santa Maria del Fiore due anni prima.

Questo pulpito, sulla cantonata della cattedrale e affacciante sulla piazza, per organicità architettonico-scultorea è da ritenersi uno dei "manifesti" del Rinascimento.

Fin qua ci siamo fermati troppo poco sulla qualità dell'architettura e sulla arditezza strutturale: il terrazzo, infatti, è per tre quarti in aggetto, con un "momento" di ribaltamento (la *gravitas secundum situm*) assai oneroso, assicurato solo dalla salda ammorsatura alla parete del Duomo. Né il montaggio dovette essere semplice; innanzitutto perché per ammorsare il "piatto" a mensola si dovette lacerare l'angolata del corpo di fabbrica medievale preesistente (con relative puntellazioni locali), poi perché siamo di fronte a un sistema statico complesso, ove le mensole vere e proprie aggettano in corrispondenza dell'asse delle coppie di paraste scanalate delle sette formelle; e ancora, sottostante alle mensole vi è un altro "piatto" che, a sua volta, appoggia su mensole che partono dal vivo della muratura dell'angolata. Insomma, una intuizione e una spericolatezza degna d'un artificio brunelleschiano e che assume carattere di unicità nella pacata produzione architettonica michelozziana.

Altra utile osservazione è forse quella della "monoliticità" delle specchiature delle formelle dei putti danzanti con il loro saldo impianto architettonico: ciascuna formella in-



14. Replica del pulpito di Donatello, Michelozzo e Maso di Bartolomeo, 1428-1438. Prato, cattedrale di Santo Stefano.

fatti, comprende anche il telaio architettonico, costituito dalla cornice di base, dalla lesena e dall'architrave-davanzale terrazzo. Nell'equivoco di una autonomia fra impianto architettonico e bassorilievo cadde Cesare Brandi, quando nella *querelle* degli anni settanta con Sanpaulesi propose di ricoverare le formelle, lasciare l'impianto architettonico e poi mettere pannelli "neutri" o sculture contemporanee. Ciò per dire come, in definitiva, questo capolavoro resti ancora poco studiato.

*Il pulpito di Santa Maria Novella* (fig. 15). Inaugura in ambiente toscano la soluzione addossata ai grandi pilastri portanti della basilica. Realizzato fra il 1472 e il 1475 da Benedetto da Maiano e da Lazzaro Cavalcanti (il "Buggiano", assai prossimo a Brunelleschi, tanto che si vuole da lui adottato) su un modello pagato appunto a Filippo Brunelleschi nel 1443. Francamente, di brunelleschiano sembra esserci assai poco, se non l'azzardo strutturale – qui, in verità, assai modesto – dell'inserimento della lastra del piano



di appoggio della cassa circolare, nello spessore del pilastro, per realizzare l'incastro.

*Il pulpito di Santa Croce* (fig. 16). Realizzato da Benedetto da Maiano fra il 1475 e il 1481, fa immediatamente seguito a quello di Santa Maria Novella. Realizzato sul terzo pilastro a destra della basilica, si tratta di uno spericolato intervento che, per realizzarne il collegamento da terra, ha forato il pilastro, resecandone un terzo della sezione portante e provocandone un indebolimento che ha necessitato un recente

intervento di consolidamento. Dal punto di vista architettonico la geometria della base ripropone la sezione ottagonale del massiccio pilastro in pietra forte: praticamente è lo stesso ottagono traslato verso la navata centrale.

L'ancoraggio dell'aggetto è affidato a quattro mensole che, ragionevolmente, debbono essere incastrate nel corpo del pilastro; su queste riposa il piano del pulpito, su cui appoggiano le cinque formelle libere che ne definiscono la cassa. Quest'ultima è geometricamente definita, con



15. Brunelleschi, Giovanni di Piero del Ticcio, Andrea di Lazzaro Cavalcanti detto il Buggiano, ambone. Firenze, basilica di Santa Maria Novella.



16. Benedetto da Maiano, pulpito. Firenze, basilica di Santa Croce.

le formelle scolpite inserite fra colonne rudentate con capitelli, su cui appoggia la cimasa, segnata da pulvini in corrispondenza dei capitelli. Insomma una vera e propria inquadratura ove l'architettura torna perentoriamente protagonista, pur a fronte delle belle narrazioni scultoree francescane (*Concessione della Regola, Francesco davanti al Sultano, Francesco riceve le stimmate, Martirio dei francescani in Marocco*).

Quanto spericolata fosse quella realizzazione è ricordato dal Vasari, compreso il rimedio del ringrossamento del pilastro alla base:

Dicesi che egli in fare questa opera ebbe difficoltà con gl'Operai di S. Croce, perché volendo appoggiare detto pergamo a una colonna che regge alcuni degli archi che sostengono il tetto e forare la detta colonna per farvi la scala e l'entrata al pergamo, essi non volevano, dubitando che ella non si inde-

bolisse tanto col vacuo della salita che il peso non la sforzasse con gran rovina d'una parte di quel tempio; ma avendo dato sicurtà il Mellino che l'opera si finirebbe senza alcun danno della chiesa, finalmente furono contenti. Onde avendo Benedetto sprangato di fuori con fasce di bronzo la colonna, cioè quella parte che dal pergamo in giù è ricoperta di pietra forte, fece dentro la scala per salire al pergamo; e tanto quanto egli la bucò di dentro, l'ingrossò di fuori con detta pietra forte in quella maniera che si vede.<sup>3</sup>

Così, con questa spericolatezza rinascimentale, che aveva alle spalle ben altro azzardo con la cupola brunelleschiana, possiamo considerare conclusa questa stagione dei pulpiti toscani. Anche se resterebbe da dire dei due pulpiti fiorentini di San Lorenzo (il pulpito della Resurrezione e il pulpito della Passione, opere tarde donatelliane). Ma qui, le "casce" diventano bronzee, aprendosi davvero ad altra stagione.

*Ringrazio Adriano Bartolozzi per la documentazione fotografica e Samuele Caciagli per il power point.*

- 1 J.A. Crowe, G.B. Cavalcaselle, *Storia della pittura in Italia dal secolo II al secolo XVI*, Firenze 1875, I, pp. 180-181. A. Lefèvre, L. Viardot, *Le meraviglie delle arti*, con numerose note ed aggiunte di Luigi Chirtani, nuova ed. italiana illustrata da 313 incisioni, Milano 1881-1882, I, *Architettura e scultura*, p. 501, fig. 266.
- 2 G. Brunetti, *Indagini e problemi intorno al pulpito di Guido da Como*

*in S. Bartolommeo a Pistoia*, in *Il Romanico pistoiese nei suoi rapporti con l'Arte romanica dell'Occidente*, atti del I convegno internazionale di studi medioevali di storia e d'arte (Pistoia, 27 settembre-3 ottobre 1964), Pistoia 1966, pp. 371-377.

3 G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori, et architettori*, ... riviste et ampliate, 3 voll., in Firenze, appresso i Giunti, 1568; ed. in Id., *Le Vite* ... nelle redazioni del 1550 e 1568, testo a cura di Rosanna Bettarini, commento secolare di Paola Barocchi, 6 voll., Firenze 1966-1987, vol. III, pp. 527-528.



---

PARTE II

Teologia e stile

---





---

ANNA ROSA CALDERONI MASETTI

---

## A Pisa, intorno al 1160

---

Da Gabriele d'Annunzio, che le diede il nome con il quale ancora oggi viene designata, a Pier Paolo Pasolini, che la celebrò nel suo film *Medea* del 1969, la piazza dei Miracoli di Pisa si configura nell'immaginario collettivo come simbolo di civiltà e cultura.<sup>1</sup> Essa è oggi talmente definita nelle sue componenti, che sembra quasi impossibile credere che la sua realizzazione si sia attuata nel corso di almeno due secoli, con aggiunte, modifiche, scarti, ripensamenti anche di grande entità. Consapevoli di questa realtà, e storicizzandola, cercando inoltre di rispondere alle richieste motivatamente avanzate in occasione di questo convegno, mi è parso opportuno cercare di ricostruire le condizioni di questo luogo specifico, e più largamente dell'intera città, nella prima metà del XII secolo; e soprattutto, tentare di tracciare il percorso attraverso il quale si arriva, con maestro Guglielmo, al momento in cui il pergamino, usato per la proclamazione della parola divina, diventa anche luogo di visualizzazione scultorea (fig. 1).<sup>2</sup>

Densa di avvenimenti dalla valenza molteplice appare la Pisa di questo cinquantennio, e la critica ha già avuto modo di soffermarsi su di loro.

Tentando una veloce quanto parziale panoramica, e ben consapevole dell'inadeguatezza del mio discorso, facendo un passo indietro potremmo ricordare che la costruzione

della cattedrale odierna venne iniziata nel 1064, su progetto di Buscheto, per sostituire un edificio precedente, non più adeguato al ruolo che la città stava conquistando in ambito mediterraneo (e non solo). Consacrata più di cinquant'anni dopo, il 26 settembre 1118, essa trova a mio avviso già nei primi decenni del secolo un ampliamento delle proprie dimensioni e il progetto di una nuova facciata sulla quale, in contrappunto con le scelte artistiche precedenti, si dispiega un universo marmoreo di figurazioni vegetali, umane, animali assolutamente inedito. Volta verso occidente, candida e preziosa, benché ormai lontana dal mare, aveva anche la funzione di segnalare la raffinata ricchezza e l'indiscussa potenza della città di appartenenza.

Superando il valico del nuovo secolo, sul piano storico-politico potremmo rammentare le gloriose imprese belliche condotte dalla città, fra le quali la partecipazione alla prima crociata, con partenza della flotta guidata dall'arcivescovo Daiberto nell'autunno del 1098 e il rientro nel 1100, dopo una lunga permanenza a Gerusalemme e a Giaffa, nonché la conquista delle Baleari nel triennio 1113-1115; senza dimenticare, benché di altro segno, il trasferimento a Pisa della sede papale e la presenza in città di Bernardo di Chiaravalle nel 1135, allorché la città viene definita «altera Roma».<sup>3</sup>

1. Guglielmo, lastra con l'Annunciazione e la Visitazione (sopra); la Natività, il Lavacro, l'Annuncio ai pastori (sotto). Cagliari, cattedrale di Santa Maria Assunta, controfacciata.



Intanto, nell'aprile del 1111, nella stessa Pisa veniva stipulato con il *basileus* Alessio I l'accordo preliminare in merito a concessioni commerciali e assistenza navale, presenti l'arcivescovo di Amalfi Mauro, il giudice amalfitano Musco, l'ambasciatore dell'imperatore Basilio Mesimerio. La città era retta dalla magistratura dei Consoli, alcuni di alto prestigio, fra i quali Rodolfo e, più tardi, Enrico.

Le prede belliche, che avevano avuto un precedente nelle ricchezze di Palermo nel 1063, permettendo l'elevazione del nuovo Duomo, e in quelle delle città di Mahdiya e Zawila nel 1087, con la conseguente costruzione della chiesa di San Sisto – impresa che vide partecipe l'amalfitano Pantaleone de Comite Maurone –,<sup>4</sup> si identificano, al massimo livello, nella porta che, secondo la tradizione, adornava l'ingresso nord della facciata dell'edificio, prima del terribile incendio che lo colpì rovinosamente nel 1595; nella lapide funeraria dell'emiro al-Murtadà, attualmente nella chiesa di San Sisto; nel capitello firmato da al-Fath; nel candelabro islamico, di cui sussiste nel Museo dell'Opera del Duomo il grande catino sottostante;<sup>5</sup> nel magnifico grifo bronzeo, conservato oggi nello stesso museo, ma che per secoli si è innalzato, svettante, sul culmine absidale dell'edificio.<sup>6</sup> La prima era di legno e secondo la tradizione giunse a Pisa dalle isole Baleari; di produzione araba, venne risarcita nel 1538 da Giovanbattista del Cervelliera, architetto e intagliatore dell'Opera del Duomo.

Vale forse la pena ricordare che a Genova, secondo la testimonianza dell'arcivescovo Agostino Giustiniani risalente al 1537, esistevano nella chiesa di San Giorgio, chiesa "civica" come a Pisa San Sisto, «due bellettissime porte di bronzo» provenienti «delle spoglie di Almeria» conquistata nel 1147, mentre Agostino Calcagnino nel 1697 ricorda nella cappella di San Giovanni Battista in cattedrale un «Lampadario grande di lavoro Moresco con certe lettere Arabe ... presso da' Genovesi dentro la maggior Moschea» della stessa città, quando «la tolsero a' Mori nell'anno 1147».<sup>7</sup>

Sempre circoscrivendo il discorso alla prima metà del secolo, e spostando l'analisi della cultura pisana sul piano letterario, la ricca produzione poetica latina d'intonazione epico-storica, che si dispiega sopra le lapidi monumentali collocate nel basamento della cattedrale, nell'abbazia di San Vittore a Marsiglia, nella chiesa di San Salvatore ai Galletti – quest'ultima proveniente dalla Porta Aurea, i cui resti sono stati convincentemente identificati –,<sup>8</sup> si affianca ai componimenti celebrativi ispirati alla lotta antimusulma-

na, dei quali recentemente Giuseppe Scalia ci ha regalato e ci sta regalando un'edizione critica esemplare:<sup>9</sup> i *Gesta triumphalia per Pisanos facta*, plausibilmente interrotti, per ragioni ignote, fra l'agosto del 1119 e i primi mesi del 1120, e il *Liber maiorichinus de gestis pisanorum illustribus*, riconducibile agli anni 1117-1125.<sup>10</sup> Nello stesso periodo si proseguono a testimoniare in sequenza annalistica i più significativi episodi del recente passato e del presente,<sup>11</sup> cui si affiancano composizioni di argomento diverso, quali l'opera del diacono Guido, colto compilatore di testi storici e geografici.

Poco più tardi, intorno al 1135 secondo gli studi più attendibili, a Pisa dovette giungere il famoso codice delle Pandette giustinianee conservato oggi presso la Biblioteca Laurenziana di Firenze, uno dei più preziosi manoscritti pervenutoci dall'antichità e costituito di ben novecento fogli pergamenei di grande formato, che una recente ipotesi propone di ricondurre alla committenza di Cassiodoro nel ricco e coltissimo *scriptorium* di Vivarium, verso la metà del VI secolo: sarebbe difficile giustificare altrove la presenza di quattordici copisti e otto correttori qualificati, tutti bilingue, e di almeno due antighi dell'opera.<sup>12</sup> E in proposito varrebbe forse la pena svolgere un'indagine più attenta e approfondita sul patrimonio librario in *littera beneventana* posseduto dalla cattedrale pisana, quale si evince dagli antichi *Inventari*; in essi, a partire da quello riconducibile all'ultimo quarto del XIII secolo, compaiono «Totum corpus biblie», che nell'elenco del 1433 verrà designato come «Biblia magna de littera beneventana cum tabulis»; un «Librum Offitialis Amelai», un «Librum Canonum», un «Isidorum medicinale», tutti perduti o non identificati,<sup>13</sup> ma soprattutto richiamo l'attenzione sull'*Exultet* 2, ancora conservato.<sup>14</sup> In quest'ultimo, il brano relativo alla commemorazione del clero segnala la sigla dell'arcivescovo locale, probabile committente dell'opera, che è costituita da una «i» seguita da una «l» tagliata. È stata avanzata l'ipotesi che essa potesse identificare il nome di Ildebrando, figlio del principe longobardo Pandolfo IV, arcivescovo di Capua eletto forse nel 1059, attestato nel 1065, nel 1067 e nel 1071; nel 1072 fu sostituito da Erveo (o Arveo), di origine normanna, legatissimo a Desiderio e a Gregorio VII.

L'arrivo a Pisa del rotolo istoriato va plausibilmente ricondotto agli stessi anni trenta se in quel torno di tempo, secondo competenti analisi paleografiche, va collocato l'*Exultet* 1, scritto in minuscola e destinato con ogni probabilità ad af-

fiancare il precedente sull'ambone, permettendo una lettura del preconio a un diacono che, lontano mille miglia dalla zona di origine, ovvero dall'area di diffusione della cultura beneventana, non era in grado di leggerne la grafia.

Ancora di provenienza italo-meridionale era senza dubbio la porta sud della facciata della cattedrale, secondo la tradizione donata da Goffredo di Buglione a Pisa fra XI e XII secolo. Rapporti della città con Amalfi, però, non erano mancati, al di là del "mito" della provenienza da questa città del codice delle Pandette; di produzione amalfitano-bizantina, era di bronzo, decorata da riquadri con storie evangeliche ottenute con la tecnica dell'agemina. Non è improbabile che fosse destinata in origine a decorare il vano centrale della vecchia facciata e che, costruita la nuova, fosse stata spostata lateralmente.

Intanto nel 1152 si era iniziata la costruzione del grandioso battistero, su modello del Santo Sepolcro di Gerusalemme, e nel 1154, in previsione dell'avvicinarsi dell'esercito di Federico Barbarossa, quella delle nuove mura, in parallelo con la cinta difensiva di Genova. Per la costruzione del campanile bisognerà attendere il 1173, e a questa data il pergamino di Guglielmo è al suo posto da più di dieci anni.

A questo, adesso, è doveroso tornare, ricordando che nel 1312 venne trasferito nel Duomo di Cagliari, dove nel 1670 fu diviso in due pseudo-cantorie addossate alla controfacciata.

Non esiste alcuna testimonianza, né sul piano documentario né su quello materiale, dell'esistenza di un pergamino precedente nella cattedrale di Pisa; d'altra parte, le cerimonie connesse con la prestigiosa presenza del papa in questa città pretendevano senza alcun dubbio l'esistenza di una struttura di questo tipo, forse provvisoria, forse di legno. Soltanto nel 1159 Guglielmo inizia la costruzione del suo pulpito, mentre qualche anno prima due marmorari romani, Ianni di Pietro Boccelate e Pietro di Ranuccio, avevano stipulato una convenzione con l'arcivescovo di Pisa, Villano, per la vendita, il taglio e la messa in opera di pietre.<sup>15</sup>

Gli elementi decorativi presenti nelle porzioni superstite della pavimentazione medievale del Duomo, purtroppo fortemente manomessi nel corso del tempo, sia per la costruzione del pergamino di Giovanni nel 1302-1310, sia per l'incendio del 1595 (ma non solo), trovano riscontro in una serie di interventi cosmateschi di Roma e del Lazio risalenti al XII secolo. Forse alle stesse maestranze è riconducibile anche il tappeto lapideo della chiesa di San Pietro in Vincoli,

dipendente dalla primaziale, che presenta un disegno simile a quello del tratto rinvenuto al di sotto del pavimento antistante la sacrestia dei canonici.

Con una soluzione profondamente innovativa rispetto alla tradizione, il capolavoro di Guglielmo presenta sulla cassa, qualunque siano state la sua struttura originale e la sequenza delle diverse scene (sulle quali non mi soffermo in questa occasione), una raffigurazione complessa e articolata della vita di Cristo, dall'*Annunciazione* all'*Ascensione*.

Mai fino a ora, a quanto è dato conoscere, la sede dalla quale veniva pronunciata la parola di Dio la illustrava anche visivamente, ma proprio dall'ambone, in occasione della festa di Resurrezione, ossia della più importante celebrazione liturgica dell'anno, veniva disteso il preziosissimo rotolo liturgico dell'*Exultet* 2, rutilante di oro e di colori (si veda p. 96, fig. 7). Per l'appunto su di esso si dispiega in sequenza verticale un ciclo cristologico composto da una serie di scene che procedono analogamente.

Ma un legame più sottile collega le storie disposte sulla pergamena a quelle scolpite sul pergamino ed è la loro scelta, una selezione che sembra difficile attribuire soltanto a Guglielmo, ma che vede più plausibilmente l'intervento di uno o più suggeritori. È naturale individuare questo o questi personaggi nel contesto canonico del Duomo, se non nello stesso arcivescovo. Infatti, sia il rotolo sia il pulpito presentano una sequenza narrativa che non procede linearmente, seguendo lo svolgersi cronologico degli avvenimenti, e neppure in maniera tematica, ma privilegia una narrazione a mio avviso di tipo liturgico, ordinando cioè le diverse festività secondo la celebrazione che di esse viene proposta nel corso dell'anno.

Soltanto in questa maniera si può giustificare la posizione del *Battesimo*, dove Gesù compare adulto, prima dell'*Adorazione dei Magi*, dove è ancora bambino (fig. 2). La mancanza di qualsiasi tipo di cesura fra queste due scene, a livello della pergamena, segnala una scelta precisa a questo proposito, e un legame indubbio con il pergamino, dove analogamente il *Battesimo*, con Gesù ormai uomo, precede la *Presentazione al Tempio* dove egli è ancora infante; i due episodi sono scolpiti sopra una medesima lastra, e l'acqua che dalla prima scende a lambire il tetto dell'edificio sottostante lo testimonia senza incertezze (fig. 3). L'ipotesi è confermata dalla presenza nell'*Exultet*, fra l'*Adorazione dei Magi* e l'*Ingresso in Gerusalemme*, di quattro episodi che si





2. Pisa, Museo dell'Opera del Duomo. *Exultet* 2, Il ciclo cristologico, particolare.

celebrano rispettivamente nella I, nella III, nella IV e nella V domenica di Quaresima, secondo la progressione dell'anno liturgico: la *Prima tentazione di Cristo*, la *Samaritana al pozzo*, il *Miracolo del cieco nato*, la *Resurrezione di Lazzaro*.

A una discrasia, invece, fra progettazione e realizzazione, o più probabilmente a un cambiamento in corso d'opera, è dovuta invece, a mio parere, la contraddizione fra testo e immagine nell'*Ascensione di Cristo*, che occupa due riquadri. Mentre la didascalia della formella superiore recita «Discipuli iesum mirantur scandere celum» («I discepoli osservano con meraviglia Gesù ascendere al cielo») e quella del riquadro inferiore «Inferni claustra frangens conscendit ad astra» («Spezzando le porte dell'Inferno sale verso le stelle»), ambedue le scene sono dedicate alla sola raffigurazione dell'*Ascensione*,

con i discepoli in basso che affiancano la Madonna, e Cristo nella gloria ellittica in alto, sollevato e attorniato dagli angeli. Completamente sparito è l'episodio della *Discesa agli Inferi*.

Dall'Italia meridionale, però, proveniva sicuramente anche la porta eseguita a Bisanzio, della quale Raffaello Roncioni ci fornisce la descrizione più affidabile: «Quell'altra porta pure di bronzo accanto alla principale (che non si costumava d'aprire se non il Giovedì Santo), dove era intagliata la vita di Gesù Cristo Nostro Signore, con le figure effigiate di puro argento, fu donata ai Pisani l'anno 1100 da Goffredo di Buglione e quivi messa». <sup>16</sup> Purtroppo essa è andata perduta con il disastroso incendio che colpì la cattedrale il 24 ottobre 1595, ma illuminante può essere il confronto con i numerosi esemplari della stessa specie, tuttora conservati. Mi riferisco agli splendidi battenti che decorano ancora oggi gli ingressi delle cattedrali di Amalfi e di Salerno, della chiesa di San Salvatore ad Atrani, della basilica di San Marco a Venezia (portale centrale e di San Clemente), della chiesa abbaziale di Montecassino, di quella di San Michele Arcangelo sul Gargano, soprattutto della basilica di San Paolo fuori le Mura a Roma. <sup>17</sup> Proprio con quest'ultima è possibile istituire i confronti iconografici più convincenti, poiché su dodici formelle, fissate con otto chiodi ricoperti di borchie all'intelaiatura di legno sottostante, si dispiega un ciclo cristologico, dall'*Annunciazione* alla *Pentecoste*. <sup>18</sup> E sarà giocoforza limitarsi alle scene che compaiono sia sulla porta sia sul pulpito, cioè l'*Annunciazione*, la *Natività*, il *Battesimo di Cristo*, la *Trasfigurazione*, l'*Ascensione*; non sappiamo, invece, quali altre figurazioni potesse contenere la porta pisana: immagini singole, croci fogliate?

In un ampio saggio di carattere iconografico sulla porta di San Ranieri, eseguita da Bonanno Pisano intorno agli anni ottanta del XII secolo, William Melzer, fra molti altri esempi, ricordava anche le figurazioni della porta romana, mettendole a confronto con le soluzioni adottate da questo bronzista, mentre Clara Baracchini e Maria Teresa Filieri rivendicavano in buona parte a Guglielmo la fusione dell'iconografia orientale e occidentale minutamente analizzata dallo studioso precedente. <sup>19</sup>

Non mi sembra invece che la critica si sia mai posto il problema di quale ruolo abbiano potuto avere le immagini della porta bizantina pisana sulle scelte iconografiche di questo scultore. Eppure si trovava in piena visibilità sulla facciata, aveva un carattere decisamente narrativo, sviluppava una tematica affine a quella del pergamo, vantava una

provenienza prestigiosa, possedeva una preziosità materica e tecnica inconsueta.

Non si può escludere che Guglielmo abbia fatto un viaggio a Roma, dove avrebbe potuto vedere la porta di San Paolo fuori le Mura, ma nemmeno che l'esemplare ageminato sulla facciata della cattedrale della sua città contenesse scene cristologiche articolate in maniera analoga. E sarebbero state più a portata di mano... e di occhi. Inoltre, l'ipotesi è sostenuta dal generale parallelismo compositivo degli originali rimastici, pur nella *varietas* delle diverse soluzioni.

L'esame della scena con l'*Annunciazione* e la *Visitazione* ci fornisce una risposta deludente: evidentemente lo scultore si volge a un'altra fonte iconografica, che non sarà difficile individuare, ma per il momento il problema esula dai nostri interessi; per la successiva raffigurazione della *Natività*, però, il discorso è diverso. Utilizzando un formato rettangolare che ha per base il lato più lungo, diversamente dalla formella bizantina che poggia su quello più corto, Guglielmo distribuisce sopra un'unica striscia gli episodi

di Giuseppe seduto all'estrema sinistra, estraneo all'intera vicenda, di Maria distesa, sovrastata dal Bambino avvolto in fasce e riscaldato dal bue e l'asinello, delle nutrici intente al lavacro; immediatamente sopra si stagliano negli spazi di risulta tre angeli, i due ultimi intenti ad annunciare la buona novella ai pastori nascosti oggi dal *Tetramorfo*.

Una fonte analoga sembra rispecchiare la scena del *Battesimo*, con Giovanni a sinistra, Gesù immerso nell'acqua fino al collo e sovrastato dalla colomba dello Spirito Santo, due angeli recanti le vesti sulla destra; in basso, la personificazione del fiume Giordano e un candelabro (figg. 3-4).

Non dissimile la figurazione della *Presentazione al Tempio*, con l'edificio sullo sfondo e i protagonisti in primo piano: Giuseppe recante le colombe, Gesù in braccio alla madre, che si slancia precipite nelle braccia del sacerdote Simeone, la profetessa Anna che alza il braccio, indicando però l'episodio centrale con l'indice teso e rinunciando a fare con la destra il segno delle corna: particolare invece presente nell'analoga scena dell'*Exultet* 2.



3. Guglielmo, *Battesimo*. Cagliari, cattedrale di Santa Maria Assunta, controfacciata.



4. Roma, basilica di San Paolo fuori le Mura. Porta bizantina, *Battesimo*.





5. Guglielmo, *Trasfigurazione*. Cagliari, cattedrale di Santa Maria Assunta, controfacciata.



6. Roma, basilica di San Paolo fuori le Mura. Porta bizantina, *Trasfigurazione*.

Senza dimenticare, però – e lo ribadisco con fermezza – l'ampia diffusione di queste iconografie, altri esempi delle quali, oggi perduti, potevano riscontrarsi in città durante i medesimi anni, e il fatto che questi confronti non riguardano la porta del Duomo, distrutta, ma quella rimasta di San Paolo fuori le Mura, con la quale potevano esistere alcune discrepanze iconografiche.

I riscontri più precisi si hanno, ovviamente, nelle figure alle quali Guglielmo dedica due formelle ciascuna, una sopra l'altra, avvicinandosi così al formato delle specchiature della porta romana: la *Trasfigurazione* e l'*Ascensione* (figg. 6, 8). L'una vede nella zona inferiore Pietro, Giacomo e Giovanni, il primo eretto, il secondo carponi, il terzo inginocchiato, mentre in alto compare Cristo benedicente nella gloria ellittica, intersecata da raggi di luce e affiancata dai profeti Mosè ed Elia. L'altra distribuisce in basso su piani sfalsati (come nei sarcofagi romani) i dodici apostoli, che fiancheggiano la Madonna situata al centro, con le mani levate e i palmi volti verso l'esterno in gesto di preghiera (man-

cano i due angeli adiacenti); colloca in alto Cristo eretto nella gloria ellittica, sostenuta ed elevata dagli angeli.

Un totale cambiamento di programma rispecchiano invece le iscrizioni: mentre quelle delle porte bizantine sono dei veri e propri *tituli*, corti, icastici, e verranno ripresi da Bonanno nelle sue opere a Pisa e a Monreale, le altre di Guglielmo hanno carattere discorsivo; può darsi siano opera di uno o più canonici pisani, che dovevano affiancare lo scultore nell'elaborazione dottrinale del nuovo pulpito.

In questo stesso periodo, però, a Pisa ma anche a Lucca, altre opere presentano un evidente carattere narrativo, e mi riferisco alle croci istoriate, dove innegabile è la presenza del racconto in alcuni episodi della vita di Cristo; più o meno rigoroso, più o meno articolato, esso si dispiega sulle tabelle laterali intorno al Redentore. Inoltre, la sequenza e la collocazione delle scene ai lati del Crocifisso denotano scelte diversificate.<sup>20</sup>

Sia che la comparsa di questa tipologia figurativa si voglia ricondurre alla Riforma gregoriano-cluniacense alla



7. Guglielmo, *Ascensione*. Cagliari, cattedrale di Santa Maria Assunta, controfacciata.



8. Roma, basilica di San Paolo fuori le Mura. Porta bizantina, *Ascensione*.

fine dell'XI secolo, o piuttosto nel primo decennio del secolo successivo, come sono propensa a credere,<sup>21</sup> sia che si voglia collocare in un momento storico successivo, fuorviati da un presunto "progresso dell'arte" tuttora difficile da superare, innegabile è che la data 1138, tracciata con autorità sulla croce di maestro Guglielmo a Sarzana, designi non il primo esemplare in assoluto, ma il primo datato.<sup>22</sup>

A Pisa è plausibilmente riconducibile a un'epoca precedente la magnifica *Croce di San Sepolcro*, tra gli esemplari più alti e rigorosamente disciplinati, proveniente dalla chiesa omonima e conservata oggi presso il locale Museo Nazionale di San Matteo (fig. 9).<sup>23</sup> Alta 2 metri e 82 centimetri, larga 2 metri e 36, essa illustra gli ultimi episodi della vita di Cristo, dall'*Ultima cena* all'*Ascensione*, e presenta al centro Gesù crocifisso del tipo *triumphans*. A esso si affiancano nella tabella laterale sinistra l'*Ultima cena* e in quella destra la *Lavanda dei piedi*, collegate l'una all'altra attraverso l'andamento sinuoso delle braccia. Sui tabelloni sottostanti, in un continuo spostarsi da sinistra a destra e viceversa, solle-

citato e guidato dalla preziosa cintura e dal bordo inferiore del perizoma, compaiono le *Marie al sepolcro* (ovvero la *Resurrezione*), la *Cena in Emmaus*, l'*Apparizione agli apostoli*, l'*Apparizione a porte chiuse*. Nella tabella inferiore si staglia la scena della *Pentecoste* che, attraverso la figura verticale del Cristo, si riconnette a quella superiore con l'*Ascensione*.

Una struttura narrativa diversa presenta la splendida *Croce n. 432* degli Uffizi, assai misteriosa nelle sue vicende pregresse, malgrado la critica più avvertita ritenga probabile una sua provenienza da Pisa.<sup>24</sup> In questo caso le diverse scene si susseguono ai lati del Cristo trionfante secondo un andamento verticale, elencando a sinistra la *Lavanda dei piedi*, il *Bacio di Giuda*, la *Flagellazione*; in basso si colloca la *Salita al Calvario*, cui nell'osservazione segue la monumentale *Crocifissione* con Giovanni e le tre Marie sulle tabelle laterali. Sul lato destro si succedono in progressione analoga la *Deposizione dalla croce*, la *Collocazione nel sepolcro*, l'*Anastasi*, mentre ignoto è il tema della tabella superiore, dove forse si disponeva l'*Ascensione*.





9. Artista pisano del XII secolo, *Croce di San Sepolcro*. Pisa, Museo Nazionale di San Matteo.

Tirando le fila del discorso, e concludendolo, il carattere narrativo delle diverse scene che si dispiegano sulla cassa del pergamino di Guglielmo non sembra rivestire carattere di novità per la cultura artistica pisana della prima metà del XII secolo, ma anzi si pone al seguito di una serie di fenomeni figurativi di grande peso e significato, che presentano caratteristiche analoghe: l'*Exultet* 2, la porta bronzea ageminata già collocata sulla facciata della cattedrale, le croci istoriate. Tutto ciò in un contesto di grande spessore culturale, politico, religioso.

Ciò non toglie che in campo scultoreo, almeno per quanto è possibile verificare oggi dopo le inevitabili perdite subite dal patrimonio artistico locale, questo pergamino, caratterizzato da una peculiare svolta iconica rispetto alla struttura degli amboni precedenti, si ponga come antesignano e punto di riferimento per le altre strutture analoghe che si realizzano in Toscana a partire dalla metà del XII secolo.<sup>25</sup>

*Desidero ringraziare vivamente tutto il personale della Biblioteca di Storia delle arti dell'Università di Pisa, che ha sempre agevolato i miei studi con gentilezza, con competenza, con professionalità; sono inoltre grata a Maria Andaloro, per aver ricondotto la mia attenzione sul film di Pasolini.*

1 Della sterminata bibliografia relativa al Duomo di Pisa, mi limito a ricordare *Il Duomo di Pisa*, a cura di A. Peroni, Modena 1995; *La Cattedrale di Pisa*, a cura di G. Garzella, A. Caleca, M. Collareta, Pisa 2014; la mia raccolta di saggi *Arti in dialogo. Studi e ricerche sul Duomo di Pisa*, Modena 2014; S. Dianich, M. Stefanini, *Il duomo di Pisa nella vita della sua città*, Pisa s.d. [2014]. Anche per gli altri argomenti mi limiterò a una bibliografia sintetica; d'altra parte, considerata l'attuale pletora di pubblicazioni, spesso ripetitive, una selezione è inevitabile.

2 Si vedano C. Baracchini, M.T. Filieri, *Raccontare col marmo: Guglielmo e i suoi seguaci. I pulpiti*, in *Niveo de marmore*, catalogo della mostra (Sarzana, Cittadella, 1992) a cura di E. Castelnuovo, Genova 1992, pp. 111-129; R. Serra, *Guglielmo*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, Roma 1996, VII, *ad vocem*; T. Verdon, "Verbum caro factum". *Teologia, spiritualità ed iconografia del pulpito istoriato*, in *Pulpiti medievali toscani. Storia e restauri di micro-architetture*, atti della giornata di studio (Firenze, 21 giugno 1996), a cura di D. Lamberini, Firenze 1999, pp. 163-164; A. Milone, *Pergami medievali in età moderna. Alcuni casi di ricomposizione e riuso*, ivi, pp. 55-76 (in particolare pp. 55-59); G. Tigler, *Pulpiti romatici toscani: prime valutazioni di un censimento*, ivi, pp. 77-94; A.R. Calderoni Masetti, *Il pergamino di Guglielmo per il Duomo di Pisa, oggi a Cagliari*, Pontedera 2000, parzialmente ripubblicato in *Arti in dialogo* 2014, cit., pp. 115-141; R. Melcher, *Die mittelalterlichen Kanzeln der Toskana*, Worms 2000; G. Tigler, *La conformazione originaria del pulpito di Guglielmo nel Duomo di Pisa*, I e II, «Commentari d'arte», n. 41, XIV, 2008, pp. 30-55; nn. 42-43, XV, 2009, pp. 5-37; G. Dalli Regoli, *Iconologia e stile, un rapporto da indagare. La traccia offerta dal pergamino pisano di Guglielmo*, «Critica d'Arte», s. VIII, nn. 55-56, LXXV, 2013, pp. 7-18.

3 Si vedano M. Ronzani, *La nuova Roma: Pisa, papato e impero al tempo di San Bernardo*, in *Momenti di storia medievale pisana*, a cura di O. Banti, C. Violante, Pisa 1991, pp. 61-77; V. Polonio, *S. Bernardo, Genova e Pisa*, in *San Bernardo e l'Italia*, atti del convegno (Milano, 24-26 maggio 1990), a cura di P. Zerbi, Milano 1993, pp. 69-99; P. Pierotti, «Assumitur Pisa in locum Rome»: *quando la pietra è storia*, «Critica d'Arte», s. VIII, nn. 53-54, LXXV, 2013, pp. 91-100.

4 Si veda V. von Falkenhausen, *Bisanzio e le Repubbliche marinare italiane prima delle crociate*, in *Le porte del Paradiso. Arte e tecnologia bizantina tra Italia e Mediterraneo*, atti del convegno (Roma, 6-7 dicembre 2006), a cura di A. Iacobini, Roma 2009, pp. 55-63 (in particolare p. 61).

5 Si veda A.R. Calderoni Masetti, *Bronzi islamici fra Genova e Pisa*, in *Forme e storia. Scritti di arte medievale e moderna per Francesco Gandolfo*, a cura di W. Angelelli, F. Pomarici, Roma 2011, pp. 325-334, ristampato in *Arti in dialogo* 2014, cit., pp. 257-264.

6 Si vedano C. Baracchini, A. Caleca, *Presenze islamiche nell'arte di Pisa*, in *Arte islamica: presenze di cultura islamica nella Toscana costiera*, catalogo della mostra (Pisa, Museo Nazionale di San Matteo, 1995), a cura di M. Burrelli, A. Caleca, Pontedera 1995, pp. 51-81; A. Milone, «Arabitas» *pisana e medioevo mediterraneo. Relazioni artistiche fra XI e XIII secolo*, in *Fibonacci tra arte e scienza*, a cura di L.A. Radicati di Brozolo,

Milano 2002, pp. 101-131; L. Carletti, in *Pisa e il Mediterraneo. Uomini, merci, idee dagli Etruschi ai Medici*, catalogo della mostra (Pisa, Arsenali Medicei, 2003), a cura di M. Tangheroni, Ginevra-Milano 2003, p. 408, n. 116. Su questi *spolia* rimando al mio articolo *Il sepolcro dell'emiro al Murtadà nell'isola di Maiorca e il Duomo di Pisa: riflessioni critiche*, in corso di stampa su «Critica d'Arte».

7 Si vedano C. Di Fabio, *La scultura bronzea a Genova nel medioevo e il programma decorativo della cattedrale nel primo Trecento*, «Bollettino d'arte», s. VI, n. 55, XXIV, 1989, pp. 1-44; Id., *Le capselle eburnee arabo-normanne di Portovenere e documenti per l'arte islamica a Genova nel Medioevo*, in *Le vie del Mediterraneo. Idee-uomini-oggetti (sec. XI-XVI)*, a cura di G. Airaldi, Genova 1997, pp. 31-46; Calderoni Masetti 2011, cit., p. 257. Sull'odierna cappella di San Giovanni Battista nel Duomo di Genova si veda P. Sénéchal, *La Cappella di San Giovanni Battista*, in *Il Duomo di Genova*, a cura di A.R. Calderoni Masetti, G. Wolf, 2 voll., Modena 2012, pp. 87-99, e L. Pisani, ivi, pp. 279-307, nn. 283-363, 375-378.

8 Mi limito a segnalare i saggi di O. Banti, *Monumenta epigraphica pisana saeculo XV antiquiora*, Pisa 2000, e quelli più recenti di G. Scalia, *Pisa all'apice della gloria: l'epigrafe araba di S. Sisto e l'epitafio della regina di Maiorca*, «Studi medievali», s. III, XLVIII, 2007, pp. 809-828; *Ricordanze pisane. Riflessioni su tre epigrafi e un personaggio memorabile*, «Studi medievali», s. III, LIII, 2012, pp. 265-301; *Appunti e considerazioni sulla Porta Aurea di Pisa*, «Studi medievali», s. III, LVI, 2015, pp. 789-809.

9 G. Scalia, *Epigraphica Pisana. Testi latini sulla spedizione contro le Baleari del 1113-1115 e su altre imprese antisaracene del secolo XI*, in *Miscellanea di Studi Ispanici*, Pisa 1963, pp. 234-286; *Il carne pisano sull'impresa contro i Saraceni del 1087*, in *Studi di filologia romanza in onore di S. Pellegrini*, Padova 1971, pp. 565-627; *Gesta triumphalia per Pisanos facta*, edizione critica, traduzione e commento a cura di G. Scalia, Firenze 2010.

10 *Liber Maiorichinus de gestis Pisanorum illustribus*, in corso di stampa. Si veda anche G. Garzella, «Istius ecclesie primordia». *Il contesto storico della fondazione*, in *La Cattedrale di Pisa* 2014, cit., pp. 15-23.

11 Si veda *Chronicon Pisanum seu fragmentum auctoris incerti*, in *Gli "Annales Pisani" di Bernardo Maragone*, a cura di M. Lupo Gentile, Bologna 1936, pp. 97-103.

12 Si vedano F. Di Benedetto, *Leonzio, Omero, e le "Pandette"*, «Italia medievale e umanistica», XII, 1969, pp. 53-112; A. Belloni, *Un'ipotesi per le Pandette fiorentine*, in *Iuris historia. Liber amicorum Gero Dolezalek*, a cura di E. Conte, V. Colli, Berkeley 2008, pp. 1-16 (una lucida recensione di quest'ultimo saggio è reperibile in L. Fasola, «Bollettino Storico Pisano», XXX, 2011, pp. 289-290); E. Stagni, *Fra epigrafi e cronache: Pisa, consoli e Pandette dal 1135 alla "leggenda amalfitana"*, «Bollettino Storico Pisano», LXXIV, 2005, pp. 547-590. Per quanto riguarda la provenienza da Amalfi, non mi sembra da escludere una confusione nelle fonti fra la porta bronzea, certamente legata alla famiglia dei Maurone appartenente a questa città, e il codice delle Pandette.

13 P. Pecchiai, *Inventari della Biblioteca Capitolare del Duomo di Pisa*, «Miscellanea di erudizione», I, 1905, pp. 27-38, 76-92, 138-166.

14 A.R. Calderoni Masetti, *L'Exultet «beneventano» del Duomo di Pisa*, Galatina 1989.

15 Si veda E. Tolaini, *Il Mosaico pavimentale del Duomo di Pisa*, «Bollettino Storico Pisano», LX, 1991, pp. 323-327.

16 La descrizione di Raffaello Roncioni risale agli anni fra Cinque e Seicento: *Delle istorie pisane libri XVI*, a cura di F. Bonaini, «Archivio Storico Italiano», VI, 1844, I, p. 110 (rist. anast. Bologna 1972), ed è ricordata da A. Iacobini, *Le porte bronzee bizantine in Italia: arte e tecnologia nel Mediterraneo medievale*, in *Le porte del Paradiso* 2009, cit., pp. 24-25, nota 2. Sono vivamente grata a questo studioso e caro amico per avermi fornito le immagini della porta di San Paolo dopo il restauro eseguito nel 2003 e completato nel 2006, concedendomi il permesso di pubblicarle. Questo il loro credito fotografico: Sapienza Università di Roma, CDSAB, Archivio "Portae Byzantinae Italiae", F. Allievi.

17 In proposito mi limito a segnalare i contributi di G. Matthiae, *Le porte bronzee bizantine in Italia*, Roma 1971; *Le porte di bronzo dall'antichità al secolo XIII*, a cura di S. Salomi, atti del convegno (Trieste, 13-18 aprile 1987), Roma 1990; *Le porte del Paradiso* 2009, cit.

18 Si veda L. Bevilacqua, *Il programma iconografico della porta di S. Paolo fuori le mura*, in *Le porte del Paradiso* 2009, cit., pp. 239-260; M. Sannibale, *Gli ultimi restauri alla porta di S. Paolo fuori le mura*, ivi, pp. 261-268. In relazione al primo articolo, mi chiedo con cautela se la sequenza delle diverse scene, completamente dispaginata nel corso del tempo, possa venire ricostruita sulla base degli esempi pisani.

19 W. Melczer, *La Porta di Bonanno nel Duomo di Pisa. Teologia e immagine*, Pisa 1988; Baracchini, Filieri 1992, cit., p. 111.

20 Si veda *La pittura su tavola del secolo XII*, a cura di C. Frosinini, A. Monciatti, G. Wolf, Firenze 2012.

21 Si veda A.C. Quintavalle, *I Cristì viventi e la Riforma Gregoriana in Occidente*, in *La pittura su tavola* 2012, cit., pp. 107-118.

22 Si vedano *Pinxit Guilielmus: il restauro della croce di Sarzana*, a cura di M. Ciatti, C. Frosinini, Firenze 2001; A.R. Calderoni Masetti, *La croce di Guglielmo a Sarzana*, in *La Cattedrale di Sarzana*, a cura di P. Donati, G. Rossini, La Spezia 2010; M. Burrelli, *La croce di San Frediano a Pisa: analisi e riflessioni*, in *La storia e la critica. Atti della giornata di studi per festeggiare Antonino Caleca*, a cura di L. Carletti, G. Garzella, Pisa 2016, pp. 27-34.

23 Si vedano M. Burrelli, A. Caleca, *Croce della chiesa di San Sepolcro*, in *Le Croci dipinte*, Pisa 1993, pp. 13-19 (a p. 15 la figura va rovesciata destra-sinistra); M. Burrelli, L. Carletti, C. Giacometti, *I pittori dell'oro. Alla scoperta della pittura a Pisa nel Medioevo*, Pisa 2002, p. 16. Sono molto grata a Mariagiulia Burrelli e ad Alba Maria Macripò per il reperimento della fig. 9.

24 Si vedano A. Tartuferi, *Il restauro della croce n. 432 degli Uffizi: alcune note critiche*, in *Per Miklós Boskovits*, «Paragone», s. III, LXV, nn. 114-115, pp. 3-14; G. Poldi, *Materiali pittorici e metodi esecutivi della Croce n. 432 degli Uffizi. Analisi non invasive*, ivi, pp. 15-19.

25 La considerazione è valida anche se, in parallelo, fosse stato eseguito il pulpito per la cattedrale di Volterra: la cultura sarebbe sempre quella pisana.





1. Maestranza comasca attiva a Lucca, ambone. Barga, collegiata di San Cristoforo.

---

GIGETTA DALLI REGOLI

---

## La Nascita di Cristo nell'interpretazione dei Guidi a Barga

Note sulla tendenza all'istoriazione nell'arredo degli edifici sacri (secoli XII-XIII)

---

L'origine dei più importanti pergami istoriati di area toscana (1150-1250 circa) si colloca nella parte occidentale della regione attuale. Comprende pochi manufatti sostanzialmente integri, alcuni smontati, ricostruiti e integrati, altri smontati e conservati attraverso singole componenti, riunite in una stessa sede o collocate in sedi diverse. Appartengono allo scultore pisano Guglielmo, o al suo ambito, quello "firmato" già nel Duomo di Pisa (1159-1162), trasferito e reimpiegato nel Duomo di Cagliari;<sup>1</sup> quelli conservati nel Duomo di Pistoia (smembrato e ipoteticamente ricostruito)<sup>2</sup> e nel Duomo di Volterra (ricostruito a fine 500);<sup>3</sup> due riferiti a Biduino e bottega (uno smontato, parzialmente perduto e arbitrariamente assemblato nel Duomo di Pescia,<sup>4</sup> l'altro nella pieve di San Michele a Gropoli);<sup>5</sup> tre riconosciuti ai Comacini noti come "i Guidi": Buggiano, smontato e parzialmente ricomposto (1220-1230),<sup>6</sup> Barga (1235-1245),<sup>7</sup> San Bartolomeo in Pantano a Pistoia (anni quaranta del Duecento) smontato, ricomposto in tempi recenti;<sup>8</sup> infine quello anonimo già in San Pier Scheraggio, oggi in San Leonardo ad Arcetri.<sup>9</sup> Ulteriori elementi possono ricavarsi dai pergami a cassa non istoriati ma completati da elementi figurati: uno sottoscritto da Maestro Filippo a San Gennaro di Capannori (1162-1163),<sup>10</sup> due in Lucca (pievi di San Giorgio di Brancoli e di Santa

Maria Assunta a Diecimo), il primo integro, il secondo per buona parte perduto ma documentato,<sup>11</sup> e quello di San Miniato al monte (fine XII secolo?),<sup>12</sup> ai quali debbono aggiungersi ulteriori testimonianze frammentarie (vedi i lacerti da Santa Maria Bianca a Lucca).<sup>13</sup>

Nell'arco cronologico considerato, il modello per la tipologia "a cassa" sembra essere stato il pergamo pisano di Guglielmo, ma non possiamo escludere che abbiano avuto un ruolo importante opere perdute; è significativa una Visita pastorale seicentesca, secondo la quale il pulpito della pieve di Diecimo fu abbattuto perché «nimis amplius».

Quali sono le motivazioni che, con riferimento alla Toscana, stanno alla base della crescita del pulpito istoriato, superato dopo il 1250 dalle innovazioni strutturali/iconografiche introdotte da Nicola e Giovanni Pisano? Credo che si debba considerare in primo luogo il prosieguo di un'azione della riforma gregoriana (Quintavalle, Taddei, vedi oltre). Già nell'XI secolo la produzione delle Bibbie atlantiche rivela il progetto di una *Bible edition* tendente a uniformare la liturgia e l'azione del clero all'interno del presbiterio,<sup>14</sup> ma è probabile che si avvertisse l'esigenza di proiettare il rinnovamento verso l'area destinata ai laici: il culto e la devozione dovevano giovare delle immagini e soprattutto della





2. Barga, collegiata di San Cristoforo. Pulpito, particolare del lato sud.



3. Barga, collegiata di San Cristoforo. Pulpito, particolare con leone che sovrasta un uomo.

scultura, alla quale il fedele poteva avvicinarsi fino a toccare effigi vivacemente evocative. L'insofferenza nei confronti di un clero rozzo, talora dissoluto, favoriva il diffondersi di fermenti ereticali che auspicavano un ritorno all'austerità del cristianesimo primitivo (Valdesi, Catari);<sup>15</sup> emergeva perciò la necessità di trovare nuovi strumenti di comunicazione, anche per contrastare la predicazione laica che si valeva del volgare e non del latino. Si comprende come, di fronte a una svalutazione della materia rispetto allo spirito, la gerarchia ecclesiastica ortodossa promuovesse invece la *figura* e soprattutto le immagini di forte evidenza plastica, con le quali acquistavano credibilità i temi dell'Antico e del Nuovo Testamento. Trovo immotivata l'opinione di chi minimizza la presenza delle eresie, contro le quali intervengono due papi, Lucio III e Innocenzo III, tra XII e XIII secolo, e che danno ragione della presenza a Lucca, in San Frediano, di un manufatto imponente come il Fonte, sulla cui superficie è raffigurata la vicenda di Mosè<sup>16</sup> (mediatore fra Dio e l'uomo), personaggio che i Catari respingevano così come

respingevano il ruolo dei sacerdoti. La lotta nei confronti degli eretici "rusticani" accusati di ignoranza, e l'opposizione alla loro predicazione che spesso si esercitava fuori dalla chiesa, dette il via a una rinnovata interpretazione del pulpito come luogo eccellente, idealmente e materialmente elevato, depositario della tradizione e della verità.<sup>17</sup>

In questo contesto ogni pergamo richiede un'analisi specifica: per parte mia torno a considerare un'opera della quale ho già trattato, il pergamo di Barga con il connesso recinto presbiteriale, da tempo riconosciuto alla maestranza dei Guidi, e che, rispetto al modello di Guglielmo, rivela una concentrazione dell'apparato narrativo sul tema della nascita di Cristo e sul ruolo della Vergine.

I Guidi, originari da un'area situata a cavallo delle Alpi, attorno ai laghi di Como e di Lugano,<sup>18</sup> entrano in Toscana quando sono a fine carriera i maestri attivi nel XII secolo a Pisa, a Lucca e a Pistoia, alcuni identificati con un nome (Guglielmo, Filippo, Biduino, Gruamonte). Giunti a Lucca negli ultimi decenni del XII secolo, i Guidi devono questa

denominazione al fatto che molti di loro compaiono nei documenti e nelle iscrizioni lapidee con il nome di Guido e varianti.<sup>19</sup>

A Lucca si registra il coinvolgimento di un *Guidus magister* nell'edificazione di Santa Maria Corteorlandini (lapide del 1187), e nel 1191 un maestro Guidone è operaio di San Martino, lo stesso che altri documenti citeranno come Guidone *magister perstrarum*; notizie più concrete attestano la presenza di un Guido, di Giannino e Bonagiunta nel primitivo San Ponziano (1203), di Guido/Guidetto e collaboratori per la facciata di San Martino a Lucca (1204); lo stile della maestranza si riconosce ancora a Lucca (Santi Giovanni e Reparata e Sant'Andrea, ad esempio) e dintorni (Brancoli, Diecimo e altrove), a Pisa (mensole e capitelli del battistero) e a Prato (capitelli nel Duomo, 1211); appartengono alla seconda fase dei Guidi opere per le quali affiorano i nomi di Lanfranco, Lombardo, Guidobono, Pratese, Arrigo, Guido Bigarelli e altri: a Pistoia la vasca battesimale (1226) e l'arredo dell'abbaziale di Buggiano, a Lucca il sottoportico di San Martino (anni trenta-quaranta), il complesso di recinto e pergamo del Duomo di Barga (1235-1245), la Vasca battesimale del battistero di Pisa (Guido Bigarelli, 1246), il pergamo di San Bartolomeo in Pantano a Pistoia (anni quaranta circa). Impossibile sbrogliare la matassa delle pertinenze per etichettare con un nome le opere prive di sottoscrizione; meglio attenersi a ciò che con chiarezza dicono le sculture, purché le si guardino con occhi spregiudicati, limitando le polemiche *ad personam*.

L'autore – forse gli autori – dell'arredo di Barga appartengono alla seconda fase dei Guidi, dagli anni trenta in avanti. La datazione del complesso resta a mio avviso ancorata a due documenti, uno dei quali attesta la presenza, in San Cristoforo a Barga, di un Guido scultore:<sup>20</sup> si tratta di un processo svoltosi nel 1238, in cui al maestro, evidentemente persona autorevole, viene riconosciuto un credito, seguito dal relativo indennizzo. L'altro documento rivela che negli anni precedenti il 1246 erano stati forniti marmi rossi di Garfagnana a due scultori della maestranza, Lombardo e Guidobono: ricordo che il sottoportico di San Martino, dove per la prima volta compare con larghezza il marmo rosso come a Barga, è datato con certezza agli anni trenta. La novità dei marmi di colore rosso è confermata dalla vasca battesimale di Pisa datata 1246 e firmata da Guido Bigarelli. Tutto ciò induce a collocare i lavori per il sistema barghigiano al decennio 1235-



4. Barga, collegiata di San Cristoforo. Pulpito, la vittima di uno dei due leoni stilofori.

1245. Una postdatazione sarebbe fondata sulla presenza in Duomo di una vasca battesimale, e alla concessione del titolo di chiesa battesimale nel 1256; inoltre l'esecuzione del complesso negli anni trenta non sarebbe compatibile con il fatto che Barga in quel periodo è impegnata nelle ostilità contro Lucca. Ritengo che tali ostilità consistessero in scontri circoscritti, e che gli stessi non potessero bloccare le iniziative dei barghigiani, così come a Lucca procedono in quegli anni i lavori al frontespizio di San Martino. Proprio la citata fornitura di marmi rossi (*ante* 1246) smentisce implicitamente l'ipotesi di una pausa nelle opere condotte dai Guidi in entrambe le località. Quanto alla vasca battesimale di Barga, è visibile a tutti che si tratta di una soluzione "povera", realizzata *a posteriori* rispetto al pergamo, cioè dopo il 1256, e con avanzi della lavorazione di altri manufatti.

Come ho già avuto modo di osservare, a Barga la maestranza dei Guidi opera forse attraverso due maestri: uno di cultura tendenzialmente arcaizzante, sintetico ma anche sapiente nell'intaglio (recinto presbiteriale, leoni e telamone





5. Barga, collegiata di San Cristoforo. Pulpito, capitello.

trattandosi di maestri orientati al lavoro di *équipe*, sembra irrilevante. E soprattutto lo è rispetto allo spessore semantico dell'insieme.

Cito in breve gli elementi di sostegno: i leoni *custodes*,<sup>21</sup> posti a tutela dell'area del presbiterio e del clero, sottomettono forze negative, ovvero il drago, che azzanna la belva nella zona del muso, e l'uomo dal volto brutale (figg. 3-4), che affonda un'arma nel corpo del suo aggressore (la pupilla decentrata rispetto al globo oculare sembra alludere a una parziale cecità, e un suggerimento di Chiara Frugoni mi consente di proporre un riferimento alla figura allegorica della *Infidelitas*).<sup>22</sup> In ogni caso ricordo che già nel Trecento si proponeva una lettura aperta della tipologia («Lasseremo le figure [del leone] alli predicatori e alli sermonatori, che ad ogni materie lo vognono adattare»)<sup>23</sup> e si riconoscevano nelle due belve i difensori della vicenda cristologica che li sovrasta; entrambi gli animali affrontano infatti un nemico che si difende con le armi che gli sono proprie, il drago con i denti, l'uomo con la spada.

Altrettanto brevemente alludo al telamone (fig. 6), che vale a confermare la cultura lombardo-emiliana dello scultore e dei lapicidi della taglia, ai quali si deve l'introduzione di questa figura in Toscana (fig. 7). Come peccatore-penitente<sup>24</sup> il vecchio dal volto oggi consunto ben si allinea ai due leoni stilofori, e i suoi modelli si identificano nei telamoni di area padana. Anche per l'enigmatico capitello (fig. 5) figurato situato sull'angolo che è un punto cruciale di osservazione del manufatto, rinvio a quanto ho detto in passato: alla mia ipotesi di lettura dell'aquila che si afferra il becco, fondata su un passaggio di un testo di Alberto Magno (in vecchiaia l'aquila provvede con gli artigli ad affilare il becco "usurato"), non mi sembra che siano state offerte alternative di un qualche rilievo.<sup>25</sup> Quanto alle lievi differenze che si colgono in tutto il sistema pergamo-recinto, nelle proporzioni e nella qualità dei materiali, si tratta di variazioni affini a quelle che si rilevano anche nel pergamo del Duomo di Volterra: nella bottega di uno scultore si dovevano fare i conti con l'arrivo di blocchi differenziati, di taglio irregolare, e nel contempo era inevitabile utilizzare le rimanenze di lavori precedenti, magari anche componenti di lavori non finiti. Solo le commissioni di altissimo livello rivelano un programma privo di aggiustamenti in corso d'opera, e va considerato che i Guidi erano lapicidi accorti e pragmatici nell'organizzazione del lavoro.

stilofori), l'altro più moderno, incline alla decorazione e al racconto (rilievi della cassa, fig. 1). Senza spingersi troppo oltre nelle ipotesi, si potrebbe pensare a un Guidetto a fine carriera o un comacino suo coetaneo quale autore del recinto e dei sostegni, e a un maestro della generazione successiva per le lastre istoriate. Ma una disputa sull'attribuzione,



6. Barga, collegiata di San Cristoforo. Pulpito, telamone.



7. Lucca, cattedrale di San Martino. Particolare della facciata, telamone.



8-9. Barga, collegiata di San Cristoforo. Due delle protomi sporgenti dalla cornice del recinto presbiteriale.





10. Barga, collegiata di San Cristoforo. Pulpito, rilievi della cassa con *Annunciazione* e *Natività*, lato ovest.

Resta invece difficile dare una spiegazione esauriente della soluzione scelta per il coronamento del recinto presbiteriale, che non mi pare abbia precedenti:<sup>26</sup> rilevo peraltro una diversità nella sporgenza delle sette protomi, quasi che quelle situate sulla sinistra, poco rilevate dal piano di fondo, siano evocative di realtà lontane nel tempo, per noi oggi non identificabili, mentre potrebbero rinviare a una situazione concreta le tre protomi di forte aggetto più vicine al pulpito (figg. 8-9), che raffigurano due donne dal volto molto simile – le capigliature fermate da un diadema – e l'uomo maturo dal volto austero, capigliatura e barba acconciate con cura; scartate le fantasiose identificazioni con Matilde di Canossa e con i suoi familiari, sembra probabile che si sia voluto attestare la gratitudine per una famiglia di laici che avevano contribuito alle spese di quell'arredo, riconoscendo loro una posizione di spicco: collocati in alto rispetto al piano di calpestio, alcuni laici ricchi e potenti ma devoti sono posti a ricordo

fra il clero e il “popolo”. In questo quadro, imperniato sulla distinzione fra due livelli di spettatori e sulla istoriazione di taglio spettacolare, si inserisce il richiamo alla probabile convergenza con il dramma sacro, o semiliturgico, per il quale rinvio alla trattazione ricapitolativa di Dorothy Glass.<sup>27</sup>

Nel binomio pergamo-recinto si manifesta a pieno un aspetto determinante della professionalità dei Guidi, ovvero l'associazione di rilievo e intarsio nella lavorazione dei marmi: è possibile che i comacini abbiano adottato modalità tecniche proprie di Pisa e soprattutto di Firenze e dintorni allorché presero stanza in Toscana, poiché l'intarsio offre molti vantaggi: non richiede lastre di forte spessore, ed è operazione poco faticosa e poco rischiosa rispetto al rilievo, dove un colpo sbagliato rovinava un intero pezzo. Una tecnica adottata anche nel pergamo oggi ad Arcetri.

Dedico quindi maggiore attenzione alle immagini della cassa, con un'avvertenza preliminare. Credo che la confi-



11. Barga, collegiata di San Cristoforo. Pulpito, rilievi della cassa con *San Cristoforo*, *Adorazione dei Magi* e reggileggo con i simboli degli evangelisti, lato nord.

gurazione attuale rispecchi una situazione originaria, con una prima sosta sul lato sud (*Isaia*; fig. 2), uno spostamento e una sosta prolungata sulla faccia volta verso l'attuale ingresso dell'edificio (lato ovest, *Annunciazione* e *Natività*; fig. 10), quindi un ultimo spostamento verso nord (*San Cristoforo*, *Adorazione dei Magi*, *Tetramorfo*; fig. 11), con visione ottimale *per angulum*, fra le facce ovest e nord. Non è un caso che proprio qui sia collocato l'unico capitello figurato. Una nota preliminare anche sulle iscrizioni: si tratta di brevi testi di carattere dottrinale, scelti per titolare le immagini e per dichiararne la sacralità, non tanto per descrivere vicende, come invece accade a tratti nel pergamo pisano di Guglielmo, dove alcune sembrano fatte per essere tradotte in volgare e per guidare la lettura del pubblico incolto (vedi nel pergamo di Cagliari la scritta relativa ai Magi «Intrans orant puerum cui munera donant»). A Barga, come in altri casi, le scritte sono in latino, a tutela della Chiesa

tradizionale e del linguaggio ufficiale della Chiesa stessa, e si mantengono nell'ambito dell'ortodossia, che riserva un netto primato al latino rispetto al volgare. La tipologia delle lettere, nelle quali affiorano moduli propri dell'onciale, è di buona qualità: se confrontata con la struttura delle lettere incise nel pergamo di Guglielmo (nelle quali permane il ricordo della capitale quadrata, come nel pergamo di Arcetri), la scrittura di Barga rivela un andamento più sciolto e ricercato, in linea con la cronologia duecentesca.

La lastra rivolta a sud presenta una serie di arcatelle cieche, chiuse da lastre di marmo rosso; nella cornice superiore un leggìo (Salmi; fig. 2). Quasi al centro la figura di un uomo anziano, con barba e capelli lunghi, solleva la mano destra indicando in alto; con la sinistra sorregge accostato al corpo un cartiglio srotolato a metà con la scritta «EGO VOX CLAMA[N]TIS I[N] DES[ER]TO PA[RA]TE VIAM D[OMI]NO» (Is 40,3).<sup>28</sup> Altre profezie di Isaia furono un sup-



porto determinante per la considerazione di Maria e del parto virginal (e «Ecce virgo concipiet...», «Egredietur virga de radice Jesse...»).<sup>29</sup> In rapporto al cartiglio di Barga la citazione corretta dal testo ebraico sarebbe «Vox clamantis: in deserto dirigite viam domini, [rectas facite in solitudine semitas Dei nostri]» (“Voce che grida: nel deserto tracciate la via del Signore, nella solitudine raddrizzate i sentieri del nostro Dio”). La frase è ripresa con lievi alterazioni nei Sinottici (Mc 1-3; Mt 3,3; Lc 3,4), e in Giovanni (1,23), sempre nei passi dove compare san Giovanni Battista che a sua volta cita il profeta Isaia; ciò spiega perché in alcune immagini del Battista il santo presenta un rotulo con la frase «Vox clamantis».<sup>30</sup> In ogni caso, comunque la si interpreti, l’iscrizione sembra rispondere allo spirito della lotta all’eresia: appianare e correggere il percorso sulla via del Signore. I piedi nudi, i capelli e la barba incolti si addicono alla tipologia del profeta, perciò ritengo si debbano respingere altre identificazioni.<sup>31</sup> A conferma cito il rapporto con una lastra più antica reimpiegata nell’altare della Collegiata di Castellarquato (fine XII secolo), dove il personaggio, atteggiato come quello di Barga, è identificato da un’altra delle profezie («Ecce virgo concipiet»). Anche nella Cappella Palatina di Palermo Isaia indica la *Natività*, e il rotulo svolazzante mostra in greco la stessa citazione.

Nel lato ovest il campo rettangolare è diviso in due, e le due storie si leggono da destra a sinistra, secondo la progressione che, muovendo da sud a ovest, porta verso il centro della navata (fig. 10).

Nell’*Annunciazione* la scritta pare rispecchiare una formula teatrale, e recita: «H[AEC] E [ST] VI[R]GO DEI CUI GAB[R]IEL A[R]C [ANGE]L[U]S AIT AVE MARIA TECUM D[OMI]N[U]S GRATIA PLENA».

Anche la struttura dell’immagine è di taglio teatrale: da destra, e dall’esterno, la verga e l’ala dell’angelo danno inizio all’azione, che prosegue con il braccio dell’angelo e con il ritrarsi della Madonna, sorpresa nella camera dove avviene l’annuncio (vedi il piano di posa circoscritto da una lista decorata); la visione si conclude a terra, a sinistra e ancora all’esterno, con l’ancella con i fusi che allude al lavoro interrotto. Accanto alla Madonna il virgulto «de radice Jesse», che conferma la identificazione del profeta nella lastra di avvio. Come nell’*Isaia*, un lembo del mantello della Vergine termina con un nodo, che ricade sulla colonna intarsiata.

Un’iscrizione di tono imperativo, idealmente “recitata” dall’angelo, introduce alla *Natività*: «MAGNU[M] MISTERIU[M] MIRABILE SAC[RA]M[ENTU]M V[IR]GO PEP[ER]IT C[RE]ATORE[M] ANIMALIA COGNOVER[UN]T I[N] P[RE]SEPE MU[N]DI SALVATOREM». Corrisponde, con lievi variazioni, al Responsoriale della mattina di Natale.<sup>32</sup> Un’altra scritta, «V[IR]GO MARIA FUIT N[OST]R[A]E MEDICINA SALUTIS» (quasi una risposta di Giuseppe all’angelo), è incisa su una striscia che idealmente sostiene la Vergine. Possibile si tratti di un richiamo dall’*Akathistos*, inno liturgico mariano appartenente alla tradizione della Chiesa greco-ortodossa; non è però una citazione letterale, e in ogni caso la definizione di Maria come mediatrice salvifica è presente nella letteratura cristiana medievale.<sup>33</sup>

La raffigurazione della *Natività* risulta inedita per la suddivisione degli episodi. In primo piano Giuseppe presenta Maria; non ricordo esempi dell’epoca in cui l’uno segnala l’altra con la mano destra tesa (i due compaiono affiancati nella *Sacra Famiglia* del soffitto della chiesa di San Martino a Zillis, XII secolo), nel contempo suggerendo con la sinistra uno spostamento del percorso di lettura verso la scritta inserita in una lista sottile che evoca in forma abbreviata il giaciglio della partoriente. Quindi Giuseppe presenta e insieme commenta il ruolo della Vergine; ciò diverge dall’iconografia diffusa che vede Giuseppe in disparte, di dimensioni ridotte, spesso addormentato.<sup>34</sup>

L’evidenza del *Lavacro* e l’impronta rituale dello stesso (la vasca non è una tinozza, bensì un calice liturgico) tradisce, da parte dei committenti, la volontà di evocare il sacramento del battesimo, in opposizione alla svalutazione delle comunità di ispirazione catara, che all’intervento del sacerdote sostituivano l’imposizione delle mani da parte degli anziani. È significativo che il «magnum mysterium» del parto virginal citato nell’iscrizione sia illustrato con la figura di un neonato/adulto eretto nella vasca,<sup>35</sup> il quale tocca la spalla dell’ancella incredula: una formulazione che allude al primo miracolo di Cristo (la cosiddetta “guarigione della mano secca” di cui si parla nei Vangeli Apocrifi). Un capitello del Museo Bardini propone, pure in forma diversa, un analogo *Lavacro* con un Bambino che è neonato e adulto insieme.

Nel lato nord l’*Adorazione dei Magi* è introdotta da san Cristoforo, titolare della chiesa che si trovava sulla via dei pellegrinaggi (fig. 11): ancora una sorta di voce recitante collocata sul margine di uno spazio teatrale. Accanto a

lui, inciso nella cassa ed evidenziato da mastice, è il suo attributo, una palma dattifera, che fa il paio con il virgulto accanto all’Annunciata. La figura di accentuata tridimensionalità sporge con i piedi verso l’osservatore. Sulla cornice superiore, due leggi, per le Epistole e i Vangeli.<sup>36</sup> Non vi sono iscrizioni.

La raffigurazione dei Magi rivela nello scultore un’esplicita tendenza all’interpretazione originale: ha evitato la soluzione più “facile”, che vedrebbe riunite le sagome identiche dei tre cavalieri, e le ha differenziate, collocando il primo già ai piedi della Madonna, gli altri due in movimento, il terzo che avanza a piccolo galoppo, il mantello svolazzante, il secondo che procede al passo, il mantello ricadente in verticale. Anche il modo di sorreggere il cofanetto sostiene la progressione dall’uno all’altro. Le corone vistose evidenziano la regalità dei Magi, ormai affermata all’epoca. I rosoncini sotto gli zoccoli dei cavalli completano l’indicazione del movimento (vedi casi più famosi, come la *Fuga in Egitto* nella cattedrale di Autun e nella basilica di Saint-Andoche a Saulieu); il cavallo del primo Mago, ininfluente rispetto alla narrazione, resta nascosto dietro al Tetramorfo.

Il gruppo dei simboli degli evangelisti che sostiene il leggito maggiore dedicato alla *evangelica lectio* deriva forse da una tipologia di antica origine, che vedeva associate tre figure addossate a un fusto centrale (*Ecate triforme*);<sup>37</sup> nel caso dei pulpiti qui considerati il sostegno triformato vede l’angelo di Matteo in posizione centrale, il leone di Marco e il toro di Luca ai fianchi, mentre l’aquila di Giovanni li sovrasta. Ancora un elemento che ha un precedente nel pergamo pisano di Guglielmo, e che verrà poi adottato in alcuni pulpiti pisani scomposti e perduti (vedi i gruppi reggileggio nel Museo nazionale di San Matteo), a San Gennaro di Capannori, a Pistoia (San Bartolomeo in Pantano), e, con varianti, nell’ambito di Nicola Pisano e collaboratori. Una sequenza così serrata induce a pensare che a Pisa o nei dintorni si conservasse un pezzo antico che fu assunto come modello.<sup>38</sup> Il fatto che il Mago più anziano, pur inginocchiato, conservi in testa la corona, conferma quanto detto sull’accentuazione della regalità dei tre personaggi, ripresa nel Bambino, che alza la mano benedicente come un piccolo *Pantocrator*. La Madonna chiude la sequenza, mostrando nelle vesti un repertorio ricco di variazioni “astratte” sul tema del panneggio.

## CONCLUSIONI

Barga è forse l’esempio più significativo (e meglio conservato) dello stile e della professionalità dei Guidi di seconda generazione: disinvolto impiego di morfologie di repertorio, vitalizzate da piccole variazioni; strutture compatte, senza troppe sporgenze, che, oltre a richiedere una lavorazione prolungata e lastre di forte spessore, erano esposte a fratture; accortezza nel proporre una lettura guidata, dove però l’intonazione didascalica non esclude l’introduzione di componenti originali, destinate a un livello di cultura elevato. Nel caso specifico non si registrano sfumature grottesche e il tono del racconto è piuttosto sobrio: si vedano invece nella facciata di San Martino le protomi dai lineamenti “caricati” e i fregi delle *Lotte* e delle *Cacce*, secondo un orientamento che deve attribuirsi a Guidetto; un’inclinazione che è assente anche nel sottoportico dello stesso San Martino, cronologicamente legato all’arredo di Barga; il filone fantastico-grottesco sopravvive nei manufatti pistoiesi (maschere nel pulpito di San Bartolomeo e serie di pannelli a intarsio e rilievo).

Guardando al fenomeno dell’istoriazione nel suo complesso, Barga, come mezzo secolo prima il pergamo di Guglielmo, sembra inserirsi nella corrente di cultura che presta ascolto all’esigenza di sostenere la parola con l’immagine; esigenza che probabilmente ebbe un riscontro nell’espansione del dramma liturgico.<sup>39</sup> Basta confrontare il pergamo due-trecentesco con l’ambone altomedievale, dal quale il vescovo parlava affidandosi al linguaggio verbale, supportato nel podio marmoreo da raffinate immagini simboliche. Riprendendo ciò che ho detto all’inizio sull’esigenza di una comunicazione verbale sostenuta dalle immagini, aggiungo che i manufatti più significativi della serie qui ricordata vanno analizzati tenendo anche conto di quegli spostamenti di ingenti masse di viandanti connesse con i pellegrinaggi e con le crociate,<sup>40</sup> e della necessità di comunicare attraverso un linguaggio che non presentasse le differenze implicite nella molteplicità delle lingue parlate e scritte. Il linguaggio per immagini fa riferimento all’esperienza visiva comune: le peculiarità dello stile e dell’iconografia possono anche presentare ambiguità e difficoltà, ma non sono fuggibili e impalpabili come la parola, restano inalterate nel tempo e offrono molteplici possibilità di animare la lettura con curiosità e minute divagazioni interpretative.



1 Si vedano A.R. Calderoni Masetti, *Il Pergamo di Guglielmo...*, Pontedera 2000; G. Tigler, *La conformazione originaria del pulpito di Guglielmo*, I e II, «Commentari d'arte», n. 41, XIV, 2008, pp. 30-55; nn. 42-43, XV, 2009, pp. 5-37; G. Dalli Regoli, *Iconologia e stile. Una traccia...*, «Critica d'Arte», s. VIII, nn. 55-56, LXXV, 2013, pp. 7-18. Si ricordano inoltre C. Baracchini, M.T. Filieri, *Raccontare col marmo. Guglielmo e i suoi seguaci...*, in *Niveo de marmore*, catalogo della mostra (Sarzana, Cittadella, 1992), a cura di E. Castelnuevo, Genova 1992, pp. 111-129; R. Melcher, *Die mittelalterlichen Kanzeln der Toskana*, Worms 2000.

2 Si vedano G. Tigler, *Pulpiti romanici in Toscana: la ricostruzione del pulpito smembrato del Duomo di Pistoia*, in *Il Museo e la città*, Pistoia 2011, pp. 41-59; Id., *Alla ricerca dell'aspetto originario del coro e del pulpito di Maestro Guglielmo nel Duomo di Pistoia*, I e II, «Commentari d'arte», n. 49, XVII, 2011, pp. 8-28; n. 50, XVII, 2011, pp. 21-42.; A. Antonelli, *Sul pergamo nel Duomo di Pistoia*, «Antichità viva», nn. 5-6, XXXVI, 1997, pp. 36-48.

3 Si vedano G. Dalli Regoli, *Storie dal pulpito*, in *Medioevo a Volterra*, a cura di M. Burresi, A. Caleca, Pisa 2002, pp. 149-169; G. Tigler, *Vicende di pulpiti romanici. Volterra e Groppoli*, «Commentari», n. 48, XVII, 2011, pp. 11-33.

4 Si veda A. Antonelli, *Sculture del XII secolo: il pulpito medievale della Pieve di Pescia*, Pisa 1999.

5 Si veda Tigler 2011, cit.

6 Si veda M.T. Filieri, *L'ambone della chiesa abbaziale di Buggiano*, in atti del convegno sull'organizzazione ecclesiastica della Valdinievole (Buggiano Castello, giugno 1987), Rastignano 1988, pp. 113-139.

7 Si vedano G. Dalli Regoli, *Coerenza, ordine e misura di una maestranza. Il pulpito di Barga*, «Arte medievale», VI, 1992, pp. 91-111; G. Tigler, *Il pergamo di San Bartolomeo in Pantano a Pistoia di Guido Bigarelli da Como*, «Arte cristiana», LXXXIX, 2001, pp. 87-102; Id., «*Carfagnana bonum tibi papa scito patronum*», in *Lucca città d'arte e i suoi archivi*, a cura di M. Seidel, R. Silva, Venezia 2001, pp. 109-140.

8 Si vedano L. Badalassi, «*Auxit, transtulit, decoravit*»: il pulpito di Guido da Como, «Arte Lombarda», XII, 1995, 1, pp. 6-11; G. Dalli Regoli, L. Badalassi, *Pulpiti toscani fra XII e XIII secolo*, in *Pulpiti medievali toscani. Storia e restauri di micro-architetture*, atti della giornata di studio (Firenze, 21 giugno 1996), a cura di D. Lamberini, Firenze 1999, pp. 31-52; Tigler 2001, cit.

9 Si vedano G. Tigler, *Proposta di restituzione e interpretazione del pergamo di S. Leonardo in Arcetri*, «Antichità viva», nn. 5-6, XXXVI, 1997, pp. 6-35; Id., *San Piero Scheraggio e San Leonardo in Arcetri*, in Id., *Toscana romanica*, Milano 2006, pp. 147-153.

10 Si veda A. Milone, G. Tigler, *Catalogo dei pulpiti romanici toscani*, in *Pulpiti medievali toscani* 1999, cit. pp. 164-165.

11 Si vedano G. Dalli Regoli, *David re, profeta e peccatore nel Pergamo di S. Giorgio di Brancoli*, in *Ex merito laudare tuo te... Per Emilio Tolaini*, Pisa 2009, pp. 113-129; Ead., *I leoni custodes*, in *Conosco un ottimo storico dell'arte... Scritti per Enrico Castelnuevo*, a cura di M.M. Donato, M. Ferretti, Pisa 2012, pp. 51-61.

12 Si vedano Milone, Tigler 1999, cit., p. 166; G. Tigler, *San Miniato al monte*, in Tigler 2006, cit., pp. 155-164.

13 Si veda C. Baracchini, M.T. Filieri, *Armonie di pietra...*, in *Scoperta armonia. Arte medievale a Lucca*, a cura di C. Bozzoli, M.T. Filieri, Lucca 2014, pp. 225-246.

14 Si veda *Le Bibbie atlantiche*, catalogo della mostra (Montecassino, Chiostro dell'Abbazia, 2000; Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, 2000-2001), a cura di M. Maniaci, G. Orofino, Milano 2000.

15 In quest'ambito è significativa l'analisi condotta a più riprese da Carlo Arturo Quintavalle, di cui cito solo il contributo più lontano e quello più prossimo nel tempo: *L'immagine e l'eresia*, in *Romanico padano, Romanico europeo*, atti del convegno internazionale di studi (Modena-Parma, 26 ottobre-1 novembre 1977), Parma 1982, pp. I-XXII; Id., *Le immagini contro le eresie: i tempi delle figure nel Medioevo d'occidente*, in *Medioevo: immagine e ideologia*, atti del convegno internazionale di studi (Parma, 23-27 settembre 2002), a cura di A.C. Quintavalle, Milano 2005, pp. 17-72. In questa linea ha fornito ulteriori approfondimenti C. Taddei, *Le parole e le sculture. Eresia a Lucca nel XII secolo*, Parma 2008, pp. 91 sgg.; Ead., *Quomodo predicabunt nisi mittantur? Il Fonte di San Frediano...*, in *Medioevo. Arte e Storia*, atti del X convegno internazionale di studi (Parma, 18-22 settembre 2007), a cura di A.C. Quintavalle, Milano 2008, pp. 423-430.

16 Si vedano Taddei 2008, cit.; C. Bozzoli, *Il fonte di S. Frediano*, in *Scoperta Armonia* 2014, cit., pp. 247-249.

17 Alle voci già citate si deve aggiungere V. Coletti, *Parole dal pulpito*, Casale Monferrato 1983. Sul tema della predicazione laica si veda L. Bolzoni, *La rete delle immagini. Predicazione in volgare dalle origini a Bernardino da Siena*, Torino 2002.

18 Da ciò la ricorrente definizione di Comacini. Si veda G. Dalli Rego-

li, *Dai Maestri senza nome all'impresa dei Guidi*, Lucca 1986; G. Tigler, *Maestri lombardi del Duecento a Lucca...*, in *I "Magistri Commacini". Mito e realtà del Medioevo lombardo*, atti del XIX convegno internazionale di studio sull'Alto Medioevo (Varese-Como, 23-25 ottobre 2008), Spoleto 2009, II, pp. 828-935: l'autore raccoglie una grande mole di dati, ma permangono molti dubbi sulle ipotesi di scansione cronologica e sul collegamento fra le opere e i nomi degli artisti.

19 Ancora prezioso il saggio di P. Guidi, *Di alcuni maestri lombardi a Lucca nel XIII secolo*, «Archivio Storico Italiano», VII, 1929, 12, pp. 207-231. Più recenti le ricerche d'archivio di G. Concioni, *San Martino di Lucca, la Cattedrale medioevale*, «Rivista di archeologia, storia, costume», XXII, 1994, 1-4, pp. 7-453; G. Concioni, C. Ferri, G. Ghilarducci, *Arte e pittura nel Medioevo lucchese*, Lucca 1994.

20 Guidi 1929, cit., pp. 47 sgg.

21 Si veda Dalli Regoli, *I leoni custodes* 2012, cit.

22 Si veda *Virtù e Vizi* di Giotto nella Cappella degli Scrovegni: C. Frugoni, *L'affare migliore di Enrico*, Torino 2008, pp. 273-375.

23 *Il Bestiario toscano* (edizione Milton Stahl Garver, Kenneth McKenzie), «Studi romanzi», VIII, 1912, pp. 80-81 (III parte).

24 Si veda S. Lomartire, *Telamone*, in3 *Matilde di Canossa. Il papato. L'impero. Storia, arte, cultura alle origini del romanico*, catalogo della mostra (Mantova, Casa del Mantegna, 2008-2009), a cura di R. Salvarani, L. Castelfranchi, Cinisello Balsamo 2008, pp. 405-406, con riferimenti bibliografici; V. Ascani, *Gli scultori-architetti ticinesi di stanza a Lucca nel contesto italiano tra tardo Romanico e Gotico*, in *Scoperta armonia* 2014, cit., pp. 275-286.

25 Sulla simbologia dell'aquila da un punto di vista più generale rinvio a un breve riepilogo fornito da Max Seidel (*Padre e figlio. Nicola e Giovanni pisano*, Venezia 2000, I, pp. 259-262), con riferimento al rapporto fra l'immagine dell'aquila e il rito battesimale. La peculiarità del capitello di Barga risiede però nell'aquila che ghermisce il pesce, e che con un artiglio si afferra il becco.

26 Il recinto ha subito alcune alterazioni nelle parti laterali, ma al centro risulta ben conservato. Da rilevare, in uno degli specchi, il disegno "grafito" di un *Grifone*.

27 D.F. Glass, *Liturgy and Drama in Romanesque Italy*, in *Immagine e ideologia, Studi in onore di Arturo Carlo Quintavalle*, a cura di A. Calzona, Parma-Milano 2007, pp. 267-272.

28 Rispetto alle altre profezie di Isaia, questa si configura come una esortazione rivolta ai fedeli, e nondimeno risulta appropriata rispetto al

tempo delle eresie, giacché allude a un terreno incolto nel quale occorre raddrizzare la via.

29 Si veda G. Durand, *Rationale divinatorum officiorum*, Venetiis 1581, VI, 3.

30 Negli affreschi della volta del battistero di Parma, in un trittico di Nardo di Cione (Londra, National Gallery), in un pannello di Jacopo del Casentino (El Paso, Museum of Art).

31 Rinvio al contributo di D. Rini, *L'iconografia del Profeta Isaia...*, tesi di laurea, Università di Pisa, a.a. 2003-2004, rel. V. Ascani. Nel lavoro, positivo e apprezzabile, si analizzano soprattutto le due più note profezie di Isaia (*Ecce virgo, Egredietur virga*).

32 La frase «animalia cognoverunto ... salvatorem» trova riscontro nel pergamo di Arcetri: «animalia cernunt cristum».

33 Si veda Agostino, *De doctrina cristiana*, I, 14,13.

34 Si veda G. Dalli Regoli, *Malinconia di Giuseppe...*, in corso di pubblicazione su *Predella* on line 2017.

35 Si veda C. Frugoni, *Una solitudine abitata. Chiara d'Assisi*, Bari 2006, p. 174.

36 L'esposizione a nord del leggio dei Vangeli è prevalente, anche se non esclusiva.

37 Si tratta di una tipologia diffusa già in era preellenica, attestata in forme diverse e ricordata da Boccaccio (*Genealogia deorum gentilium*, VI, 16,5; VII, 3,2): R. Carboni, *Ecate epipyrgidia...*, in *Il vasaio e le sue storie. Studi in onore di Mario Torelli*, a cura di S. Angiolillo, M. Giuman, Cagliari 2007, pp. 47-60. Ringrazio Stefano Bruni per queste segnalazioni. Le formulazioni medievali, legate anche alla soluzione della statua-colonna, comprendono variazioni nel numero delle figure (due, tre, quattro).

38 Nei testi dedicati a Nicola Pisano si tende a rinviare l'adozione del sostegno triformato alla formulazione antica (Hecatheion), senza dare rilievo ai precedenti di Guglielmo e affini. Tra le soluzioni italiane vanno ricordati la coppia di diaconi nel pulpito d'Ajello (Salerno, Duomo), un frammento di struttura quadrangolare conservato nel Museo del Bargello e due sostegni trasformati in acquasantiere (Bologna, Museo Civico Medievale; Penne, Duomo). Rari riscontri (XII secolo) in Provenza e in Germania.

39 Si veda Glass 2007, cit. pp. 267-272. Con riferimento al Duomo di Modena e a Wiligelmo, si veda C. Frugoni, *Le lastre veterotestamentarie...*, in *Lanfranco e Wiligelmo. Il Duomo di Modena*, Modena 1984, pp. 422-431.

40 Si veda D.F. Glass, *Portals, Pilgrimage and Crusades in Western Italy*, Princeton 1997.





1. Fra Guglielmo, pulpito. Pistoia, chiesa di San Giovanni Fuorcivitas.

---

ENRICA NERI LUSANNA

---

## Il pulpito di fra Guglielmo fra tradizione e innovazione

---

Il pulpito di San Giovanni Fuorcivitas a Pistoia, una suppellettile filologicamente complessa in sé, rappresenta un nodo centrale della scultura della seconda metà del Duecento: quello del diramarsi della bottega di Nicola dopo il pergamo di Siena, opera in cui ogni personalità appare riassorbita dall'impronta stilistica e iconografica dettata dal maestro. Con la conseguenza che, una volta ottenuta o subita da parte dei singoli collaboratori una propria autonomia, alcuni, come Arnolfo e Giovanni, sono emersi con la forza del loro talento, altri, come Lapo e Donato, sono entrati in un cono d'ombra, mentre fra Guglielmo,<sup>1</sup> al quale soltanto a metà Ottocento è stato accostato il pulpito di San Giovanni Fuorcivitas (fig. 1), ha avuto fasi altalenanti nella fortuna storiografica, senza raggiungere una propria fisionomia stilistica netta. Se non è questa l'occasione per tentare di restituirla a tutto tondo, converrà almeno precisarla attraverso l'opera pistoiese, qui ritenuta a lui ragionevolmente riferibile e della quale si considerano la struttura narrativa, l'iconografia e lo stile sullo sfondo del contesto storico, religioso e artistico della committenza a Pistoia in quegli anni.

Quando, plausibilmente anche ad opera dei canonici di San Giovanni Fuorcivitas, nel terzo quarto del Duecento si decise di far realizzare un pulpito che avrebbe superato in

modernità e intensità narrativa gli altri della città, di Guglielmo per il Duomo e di Guido da Como per San Bartolomeo in Pantano, l'edificio si presentava di dimensioni più ridotte.<sup>2</sup> Se, come si può ricostruire anche grazie alle indagini sulla consuetudine dell'arredo degli spazi liturgici,<sup>3</sup> il pergamo fu destinato a un'area prossima a quella del presbiterio, si potrà pensare che con questa opera si aderiva consapevolmente al linguaggio più moderno ed espressivamente intenso che rendeva superate le altre suppellettili della chiesa, da ravvisare almeno nel *Crocefisso* di metà secolo ancora oggi *in situ*, attestato in San Giovanni già dal Trecento.<sup>4</sup> La scultura, parte probabilmente di una *Deposizione* lignea presto smembrata, testimoniava con la bella soluzione della testa del Cristo, dipinta, come ho ipotizzato, da Insalato di Jacopo,<sup>5</sup> le forti tendenze plastiche e illusive già insite nella pittura pre-cimabuesca. Il pulpito, che misura circa 280 cm in larghezza e 390 cm in altezza (di cui 90 occupati dalla cassa), a dispetto della sua forma tradizionale rappresentò una sterzata verso un linguaggio innovativo e moderno che consentì a Pistoia, città politicamente sempre all'ombra di Firenze ma protagonista nell'arte del Duecento, almeno fino alla sua sottomissione alla più forte rivale, di risultare subito aggiornata con un manufatto di punta al pari di quelli realizzati per Pisa e



per Siena e a una data a essi strettamente contigua. Eppure, nonostante questa evidenza, il pergamo è una suppellettile che non ha goduto di uno studio monografico mirato ed è in credito anche con la storiografia che si può definire interpretativa.<sup>6</sup> Ben studiato nella sua complessa matericità di marmi e di vetri dipinti e dorati a sfondo delle scene, oltre che nei suoi riecheggiamenti dell'arte islamica per quanto concerne i modelli decorativi dell'ornamento del parapetto che fu della scala-ponte (ora Pistoia, Museo Diocesano), è stato preso a esempio di oggetto di non eccelsa qualità quasi a far risaltare i pregi di un altro monumento corale della taglia di Nicola Pisano, l'arca di san Domenico a Bologna.<sup>7</sup>

Il giudizio di valore aveva preso campo specialmente dopo che l'opera pistoiese era stata accostata al maestro pisano per due percorsi diversi. Con il primo, quello stilistico, argomentato dal Cicognara, lo storico lucidamente smantella la verosimiglianza della notizia riportata da Vasari che l'opera sarebbe da assegnare a un maestro tedesco.<sup>8</sup> Egli rigetta l'ipotesi proprio perché riconoscendo a quelle portentose sculture «un magistero non ordinario in quei tempi, un'invenzione ingegnosa», vi vedeva anche qualità espressive e stilistiche

degne dei Pisani, padre e figlio.<sup>9</sup> Infatti, notava ancora come nel pulpito siano state imitate e addirittura copiate molte soluzioni delle anteriori opere di Nicola. L'utilissimo disegno delle scene laterali del fianco sinistro, commissionato al pittore Nicola Monti (1780-1864) dal Cicognara,<sup>10</sup> registra la situazione conservativa del pulpito agli inizi dell'Ottocento, quand'era ancora privo delle reintegrazioni apportate dallo scultore neoclassico Stefano Ricci (Firenze, 1765-1837), come ha messo in luce il restauro diretto da Annamaria Giusti,<sup>11</sup> in cui si dà conto degli interventi conservativi e integrativi, già condotti a partire dal Trecento, uno dei quali di fine secolo affidato probabilmente a Francesco di Valdambino.<sup>12</sup> La seconda argomentazione, con cui il pulpito è associato a fra Guglielmo, possiamo definirla virtualmente documentaria, dal momento che è soltanto nel 1853 che Giuseppe Tigri<sup>13</sup> avanza il nome dello scultore, sulla base di un'iscrizione non più leggibile nella fascia inferiore invetriata della cassa sotto lo splendido Tetramorfo reggileggio, corredata dalla data 1270, che probabilmente, andata perduta prima della menzione del Vasari, era stata letta in trascrizione nelle carte manoscritte di un religioso pistoiese, supposto dal Bacci<sup>14</sup> essere stato don Mario Scappucci, e intravista ancora dal Tolomei.<sup>15</sup> Oggi della scritta si scorge soltanto l'impronta di una lettera M e poco più, lasciata dalle tessere vitree nel letto della malta (figg. 2, 4).

Da qui una ridda di argomentazioni pro e contro l'autografia del converso domenicano, originario di Pisa, la cui biografia poggia su due documenti di fine Duecento che lo certificano teste di un atto nel convento di Santa Caterina; e soprattutto sulla testimonianza circostanziata della sua presenza a Bologna al momento della traslazione dei resti di san Domenico nella nuova arca il 5 giugno 1267, evento riportato nella *Chronica antiqua conventus Sanctae Catharinae de Pisis* di fra Domenico da Peccioli (circa 1400).<sup>16</sup>

Insistere sull'esistenza dell'iscrizione è doveroso dal momento che anche gli studi recenti del Turi,<sup>17</sup> nel tentativo di coinvolgere direttamente la bottega di Nicola nell'impresa, hanno rinnovato i dubbi sulla presenza della perduta memoria pistoiese, sia epigrafica che in trascrizione. Per sintetizzare, appare invece plausibile affermare che un falso, così deliberatamente costruito, difficilmente avrebbe potuto essere perpetrato a metà Ottocento, quando il Tigri scriveva la sua guida di Pistoia, mancando altri riscontri di qualche peso sullo scultore domenicano. Non sarebbe stata sufficiente,



2. Fra Guglielmo, pulpito, particolare con i frammenti di iscrizione sotto il Tetramorfo. Pistoia, chiesa di San Giovanni Fuorcivitas.



3. Fra Guglielmo, lato sinistro del pulpito con storie dell'infanzia di Cristo e leggenda con apostoli. Pistoia, chiesa di San Giovanni Fuorcivitas.

infatti, la pubblicazione della *Cronica* del convento pisano, edita da Francesco Bonaini nel 1848, che riportava precisi cenni biografici su fra Guglielmo limitatamente alla sua attività pisana e bolognese per poter motivare l'invenzione della paternità artistica del pulpito pistoiese. A conferma, invece, della plausibilità dell'autografia del frate può deporre la consistenza dell'attività di Nicola per Pistoia, oggi meglio circoscrivibile al primo lustro dell'ottavo decennio; attività sullo sfondo degli accadimenti che, dipanatisi al tempo della seconda traslazione del corpo di san Domenico a Bologna, si intrecciano con la storia artistica della città proprio intorno al 1270,<sup>18</sup> come mostrerò più avanti.

Per i riferimenti epigrafici e documentari, per i dati cronologici, per le affinità di modelli e soluzioni formali, va dunque accolta la realizzazione dell'opera all'interno o a latere della taglia di Nicola che aveva lavorato all'arca di san Domenico, come i confronti stilistici con i rilievi bolognesi, e specialmente con le *Storie del beato Reginaldo* o l'*Apparizione di Pietro e Paolo a Domenico*, possono suffragare. Che il pulpito non riproponga la gotica forma poligonale, ma si allinei alla più consueta (per Pistoia) soluzione a cassa,

si può plausibilmente spiegare all'interno di un'obbligata aderenza alla tradizione, come anche la divisione delle scene in due registri acclara, sempre sulla scorta delle soluzioni adottate nei pulpiti di Guglielmo e di Guido da Como. Ma è ancora maggiormente plausibile che una simile scelta sia stata ritenuta la più adeguata per conseguire una più dispiegata organicità di lettura; senza tacere di come un pulpito da addossarsi a parete o alla recinzione presbiteriale all'interno di una chiesa monoaula apparisse più conveniente di un pergamo esagonale. Inoltre l'andamento a cassa con tre fronti ben individuati sembra aver potuto facilitare al fedele la comprensione di quella che appare la linea portante del percorso neotestamentario per immagini scolpito nelle lastre; una concezione che si pone in parallelo con la strategia narrativa che ha improntato l'arca di san Domenico a Bologna. Nel pergamo, il percorso scenico, dopo lo specchio vuoto lasciato per l'approdo della scala, si snoda come nei pulpiti di Pisa e di Siena a partire dalla *Visitazione* e dall'*Annunciazione* paratatticamente condensate, così come la *Natività*, con la lavanda del Bambino fusa con l'adorazione dei Magi, il tutto contenuto in un'unica partizione (fig. 3).





4. Fra Guglielmo, fronte del pulpito con *Lavanda dei piedi*, *Crocifissione*, *Compianto* e *Discesa al Limbo*. Pistoia, chiesa di San Giovanni Fuorcivitas.

Gli episodi dell'infanzia di Cristo si fermano qui, perché nella prima scena a sinistra in alto del fronte centrale l'episodio della *Lavanda dei piedi* (fig. 4) apre subito agli eventi del triduo pasquale che culmina nella *Crocifissione* e si dispiega nel *Compianto*; nucleo narrativo, questo della passione e morte di Cristo, concluso con la *Discesa al Limbo*. Nel prospetto laterale destro, articolato in due partizioni verticali, sono invece riunite l'*Ascensione*, che occupa la lastra superiore e inferiore, la *Pentecoste* e la *Morte della Vergine* (fig. 5). La mancanza dell'*Ultima cena*, episodio fondante in cui si inserisce il lavacro, trova la sua giustificazione nel fatto che il soggetto è già presente nell'architrave del portale laterale scolpito da Gruamonte. Con questa spiegazione, che svelerebbe anche l'importanza di una visione complessiva dei testi figurativi a ornamento della chiesa di San Giovanni Fuorcivitas, si conferma l'esistenza di un progetto iconografico meditato e mai occasionale.

La *Lavanda dei piedi* (fig. 6), che è scena insolita nell'iconografia di un pulpito, trovando l'esempio più prossimo nel pontile campionesse del Duomo di Modena, ha come

fonte scritturale il Vangelo di Giovanni (13,1-15), l'unico dei quattro che riporta l'episodio accentuandone la centralità all'interno della *Coena Domini*<sup>19</sup> attraverso la solenne e al tempo stesso minuziosa descrizione della ritualità di Cristo, come appare dai seguenti passi:

Prima della festa di Pasqua Gesù, sapendo che era giunta la sua ora di passare da questo mondo al Padre, dopo aver amato i suoi che erano nel mondo, li amò sino alla fine. Mentre cenavano ... sapendo che il Padre gli aveva dato tutto nelle mani e che era venuto da Dio e a Dio ritornava, si alzò da tavola, depose le vesti e, preso un asciugatoio, se lo cinse attorno alla vita. Poi versò dell'acqua nel catino e cominciò a lavare i piedi dei discepoli e ad asciugarli con l'asciugatoio di cui si era cinto.

Che per rendere visivamente evidente il senso di amore e di servizio del Cristo racchiuso nella parola di Giovanni, l'iconografo chiamato a selezionare gli episodi dell'iter narrativo abbia voluto coglierne l'essenza più profonda, lo mostra il ricorso alla rappresentazione in successione dei due



5. Fra Guglielmo, lato destro del pulpito con *Ascensione*, *Pentecoste*, *Dormitio Virginis* e leggione con apostoli o profeti. Pistoia, chiesa di San Giovanni Fuorcivitas.

episodi cristologici più umilianti e infamanti, almeno per la mentalità di Roma antica: la *Lavanda dei piedi* e la *Crocifissione*. Infatti sopra la figurazione dello scandalo della croce si consuma un'azione di altrettanto grande umiltà, che nella quotidianità della società romana era solitamente assolta dagli schiavi, gli unici assegnati a questo rito nei confronti dell'ospite che giungeva con i piedi infangati. La scena è, ovviamente, anche simbolica, perché vi si riassume con efficacia il significato della venuta di Gesù, il quale incarnatosi, come illustrano le due formelle precedenti dell'*Annunciazione* e della *Natività*, secondo le parole di Marco «non è venuto per essere servito, ma per servire e dare la propria vita in riscatto per molti» (10,45). Tale volontà è stata perpetuata proprio attraverso la missione degli apostoli che, scelti in dodici dal Cristo «perché stessero con lui» (Mc 3,13), nell'occasione sono stati investiti di un *mandatum novum* d'amore per l'umanità, come recita il passo: «Sapete ciò che vi ho fatto? Voi mi chiamate Maestro e Signore e dite bene, perché lo sono. Se dunque io, il Signore e il Maestro, ho lavato i vostri piedi, anche voi dovete lavarvi i piedi gli uni gli altri» (Gv 13,12-15).

L'episodio, associato anche all'istituzione dei sacramenti della penitenza e del battesimo, cui allude l'acqua lustrale del catino, nel pensiero dei padri della Chiesa, quali Ambrogio, interpreta il momento fondante per la creazione di un apostolato interiore e militante,<sup>20</sup> che trova Pietro interlocutore risoluto anche quando si oppone a tanta umiliazione da parte del Cristo, che intima invece: «Se non ti laverò, non avrai parte con me». Parole che si spiegano con un'altra frase: «Vi do un comandamento nuovo ... Come io ho amato voi, così amatevi anche voi gli uni gli altri» (Gv 13,34). Da questa scena, dal rilievo accordato alle tre che seguono, si afferra come il significato dell'incarnazione, del sacrificio e della redenzione vissuti da Gesù per la salvezza dell'umanità debba ora passare, attraverso un tramando, nella missione degli apostoli; sì che questo concetto può essere assunto come il tema prescelto nella strategia narrativa del pulpito, in cui compaiono altri episodi rari.<sup>21</sup> Sono infatti tre le scene, oltre alla *Lavanda dei piedi* (figg. 5-6), che, condensate sul lato breve destro del pulpito, ben visibile ai fedeli, mostrano i dodici radunati





6. Fra Guglielmo, pulpito, particolare con *Lavanda dei piedi* e *Crocifissione*. Pistoia, chiesa di San Giovanni Fuorcivitas.



7. Fra Guglielmo, base di leggìo con tre apostoli. Londra, Victoria and Albert Museum.

al completo: nell'*Ascensione*, nella *Pentecoste* e nella *Morte della Vergine*; altro episodio, quest'ultimo, non rappresentato nei pulpiti e neppure narrato nei Vangeli, ma che vede raccolti per l'ultima volta tutti gli apostoli, secondo la narrazione dell'avvenimento contenuta in testi compilati tra il v e il vii secolo, quali il *Transitus sive Dormitio beatae Mariae Virginis* dello pseudo-Giovanni (400 circa), la versione latina del *Liber transitus Mariae* dello pseudo-Melitone (vi secolo) e la *Dormitio Dominae nostrae Deiparae* di Giovanni di Tessalonica (inizi del vii secolo).<sup>22</sup>

La scelta del tema portante, che si discosta da quello di tutti gli altri pulpiti conosciuti, è stata finora scarsamente indagata e mai messa in relazione con una assunzione ideologica propria delle sfere ecclesiastiche di Pistoia, probabili committenti del monumento.<sup>23</sup> Può darsi che tale gravidanza mirata della narrazione voglia ribadire la dedizione della chiesa all'apostolo più amato da Gesù; certo è che appare esaltato soprattutto lo spirito di collegialità e di fraternità che permea il mandato e la militanza dei dodici

prescelti da Gesù, come dice il Vangelo di Marco (3,13-16), uniti in uno stile di vita a sua imitazione. Collegialità celebrata anche nella *Pentecoste* (At 2,1-41) in cui si compie una profezia veterotestamentaria (Gl 3,1-3: «Effonderò il mio spirito su tutte le creature») e si dà seguito al *mandatum novum* con il miracolo dell'universalità del linguaggio che ricomponne la "confusione di Babilonia".

Comunque proprio la ripetitività del soggetto, ovvero gli apostoli rappresentati collegialmente in episodi diversi, ha costretto lo scultore ad affrontare il problema della reiterazione visiva del loro consesso per risolverla non in una semplice, monotona replica, ma con una sensibilità talvolta percettiva delle situazioni in cui la consapevolezza, l'autorità e la solennità del ministero apostolico potevano variamente estrinsecarsi. Non essendo stato messo debitamente a fuoco il contenuto teologico della figurazione complessiva del pulpito, si comprende come non sia stato di conseguenza apprezzato adeguatamente il lavoro dello scultore. Cesare Gnudi, che sottilmente ha indagato que-

sto frangente nella bottega di Nicola, aveva riconosciuto all'opera di Guglielmo a Pistoia un livello qualitativo spesso difforme<sup>24</sup> dovuto non soltanto ad aiuti, ma anche alla collazione di idee arnolfiane e del repertorio nicoliano, tanto che Pietro Toesca lapidariamente nota come «lo scultore lavori a centoni».<sup>25</sup>

In realtà, la disposizione dei personaggi su due file parallele nelle quattro scene ricordate, seppur possa apparire monotona e senza afflato, sortisce, come negli intenti del linguaggio d'età tardoromana, l'effetto di una visione chiara e distinta, da percepire attraverso le norme compositive di frontalità e paratatticità con cui vengono organizzati i dodici apostoli che, compatti e solenni nella figurazione, trasmettono l'idea della loro missione che costituisce parte fondante dell'ossatura della Chiesa. Viene meno nell'episodio della *Lavanda* quel bagaglio di riferimenti all'arte bizantina o alle novità occidentali, che animeranno tale soggetto ad esempio nella *Maestà* di Duccio, risolvendosi qui la narrazione del tormentato episodio nei pochi gesti allusivi e dinamici, segnati da ricerca espressiva.

L'atteggiamento impacciato dei singoli discepoli, nella fase aurorale della loro missione, ben restituisce l'atmosfera di iniziale spaesamento di fronte al messaggio cristologico che soltanto Pietro cerca di decifrare. Purtroppo dell'apostolo, cui Cristo si accinge a lavare i piedi, è andata perduta la testa originale, sostituita da un rifacimento del Ricci, che impedisce di cogliere la tensione del drammatico dialogo col Cristo che, piegato verso di lui e in procinto di procedere al lavacro, sebbene non segua alla lettera le parole del Vangelo afferrandogli una gamba, sembra più paternamente rassicurarlo col poggiargli la mano sul ginocchio.

Se la testa fosse stata presente forse avrebbe permesso in maniera più agevole di affermare o di escludere se l'immagine poderosa e barbata, che pertiene al lato destro del primo gruppo angolare reggileggio e che appare somigliante nell'iconografia a Pietro, potesse essere realmente l'apostolo, sì da prospettare per il lettore di sinistra l'appartenenza delle sue figure non tanto alla categoria dei profeti, quanto invece a quella dei discepoli, attraverso la triade dei primi a essere chiamati da Cristo e tutti presenti alla Trasfigurazione: Giovanni, nell'effigie di anziano evangelista, il già citato Pietro e Giacomo, nel quale ultimo si ravvisa tra l'altro il forte segno identitario della città di Pistoia.<sup>26</sup> Conferma a questa ipotesi può venire da un gruppo plastico simile, ora

al Victoria and Albert Museum, di probabile provenienza pisana, in cui la figura centrale è stata identificata però con san Paolo da John Pope-Hennessy (fig. 7).<sup>27</sup>

Nel pulpito di Pistoia, invece, che presenta tre lettori, san Paolo potrebbe essere incluso nella terna di figure che costituisce il sostegno del leggìo nell'angolo di destra, nel qual caso sarebbe affiancato da Timoteo e Tito a introduzione delle epistole familiari e degli Atti degli Apostoli. Soluzione alternativa appare pertanto quella di riconoscere in uno dei due gruppi plastici figure di profeti, dal momento che anche brani dell'Antico Testamento erano letti dal pulpito.<sup>28</sup> Ma va sottolineato come tutto il ciclo plastico sia improntato da temi neotestamentari, aprendo con le ultime scene laterali agli Atti degli Apostoli (fig. 5). Infatti, le specchiature estreme illustrano in alto la *Pentecoste*, qui rappresentata senza la Vergine, e in basso la *Morte di Maria*, personificazione della Chiesa, che chiude il ciclo degli eventi che hanno visto riuniti collegialmente gli apostoli. Una scena inedita, questa, nel panorama delle opere conosciute di Nicola, che verrà riproposta sulla base di un modello analogo da Arnolfo in Santa Maria del Fiore; ma non la sola, dal momento che quale precedente in scultura per l'*Ascensione* troviamo soltanto l'analoga scena nel pulpito di Guglielmo ora a Cagliari. Una figurazione che, pur affermatasi in pittura, dovette avvalersi della spiegata impaginazione di fra Guglielmo nella rappresentazione, in duplice partizione, che ne dette nel 1274 la bottega di Coppo di Marcovaldo nell'abside della chiesa pistoiese di Santa Maria di Ripalta.

Se il richiamo alle strategie del linguaggio paleocristiano è stata una scelta funzionale alla resa scenica di alcune storie del pulpito, più complesso appare valutare le varie sfumature del rapporto di fra Guglielmo con l'antico. A questo proposito Pope-Hennessy ha sferrato un affondo sostenendo che lo scultore, non all'altezza del maestro per intelletto e tecnica, nel monumento pistoiese recepisce l'influenza dei sarcofagi antichi, ma «the use of undercutting is more restricted, and the emotional repertory is more rudimentary».<sup>29</sup>

Al di là di giudizi di valore, è una peculiarità riconosciuta al domenicano la capacità d'attingimento sia a precedenti romanici toscani, che hanno improntato la struttura del pergamo, sia all'antichità classica percepita attraverso soluzioni divulgate da Nicola; oppure, credo, talvolta per diretta assunzione, a meno che anche in questo caso il frate non sia debitore a modelli già presenti nella bottega dei



Pisani e a noi ignoti. Mi riferisco per l'uno e l'altro caso rispettivamente alla tipologia del leone, chiaramente desunta da sarcofagi romani,<sup>30</sup> sia per la struttura del muso che per la distribuzione del pelame; alla figura del demonio tratta da un'immagine di Sileno, presente anche nel *Giudizio universale* nicoliano di Siena; all'immagine femminile colta da tergo che si alza con il busto, presente sia nel pulpito di Siena che in quello di Giovanni a Pistoia, come citazione da una Nereide;<sup>31</sup> mentre nel caso della lastra pistoiese della *Discesa al Limbo*, dove appare in basso a destra, risulta molto prossima al nudo della *Tellus* del sarcofago di palazzo Mattei a Roma.<sup>32</sup> Non troviamo invece citazione in Nicola di un'immagine di Meleagro morente, quale appare nel sarcofago antonino di collezione privata milanese, richiamata nell'abbandono del corpo dal Cristo della scena del *Compianto* (figg. 8-9).<sup>33</sup>

In questi casi i confronti evocano ancora una volta esemplari plastici del II-IV secolo a conferma della consapevole scelta anche formale alla quale si indirizzava fra Guglielmo nella selezione dei modelli. Appare evidente, però, quanto il converso domenicano – che, anche nelle scene più debitorie alla temperie gotica degli episodi dell'infanzia di Cristo del pulpito senese, propone impaginazioni costruite con struttura gerarchica (si veda il centro della *Natività* calamitato dalle teste del bue e dell'asino) – divenga efficace nella resa di quegli episodi che, corredati di un più scarso bagaglio iconografico, almeno in ambito scultorio, risultano giusta-

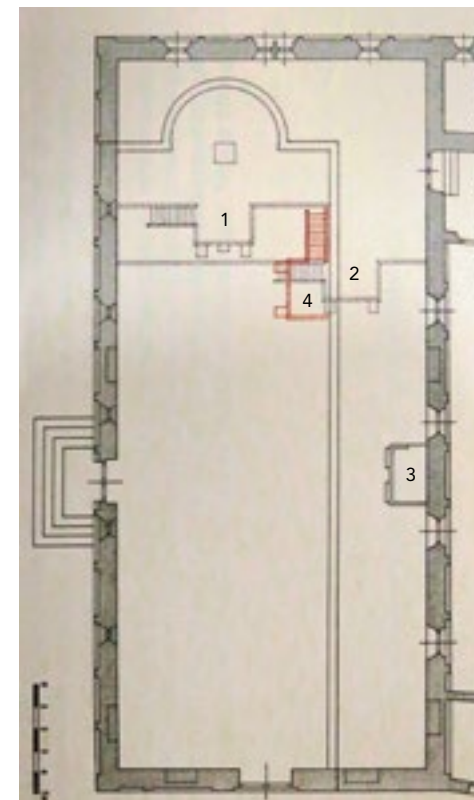
mente iconici grazie all'impiego di un linguaggio altomedievale per concezione, che articola il sistema narrativo con costruzione paratattica.

Il bilancio critico dell'opera del domenicano sarebbe stato più favorevole se taluni studiosi avessero potuto formularlo dopo l'ultimo restauro del pergamo pistoiese che nell'occasione ha messo in risalto perspicuamente la complessa articolazione materica e il forte impatto visivo dell'opera, tanto che se ne percepisce appieno la risultanza da macro-oreficeria con gli sfondi a vetri dipinti e dorati contro i quali risaltano le teorie di possenti figure plastiche, talvolta anche variamente atteggiate e arditamente ritratte da tergo, come nell'*Ascensione*. E tuttavia manca alla piena comprensione della visione d'insieme l'inserimento almeno virtuale del parapetto che delimitava la scala-ponte d'accesso e che doveva avere piena visibilità nella sua preziosa cromia (fig. 10).

Dal momento che, come ha suggerito Sible de Blaauw<sup>34</sup> e come è stato ripetutamente affermato, i pulpiti erano posizionati a sud e solitamente rivolti a nord (contro le tenebre che da lì provenivano), la maggiore visibilità, posta questa clausola, si ha nel pensarlo collocato contro il muro di destra in prossimità della recinzione a divisione tra clero e laici, piuttosto che in asse con l'altare come proposto da Gian Lorenzo Mellini per la sua prima destinazione (fig. 11).<sup>35</sup> Resta aperto il quesito della sensibile attenzione della bottega di Nicola alle decorazioni aniconiche provenienti dall'arte musulmana, come è stato a più riprese dimostrato

con confronti pertinenti, e come la tendenza abbia toccato l'acme proprio nel pulpito di San Giovanni. In questo caso i rimandi sono stati precisati in direzione dell'arte fatimida (si veda il confronto con il *mihrab* ligneo del Museo di Arte Islamica del Cairo), la cui conoscenza era alla portata di una città come Pisa che al Cairo aveva il suo fondaco.<sup>36</sup> La tecnica delle tessere a vetro dipinto nel retro associato a foglia d'oro, attribuita a maestranze veneziane, è largamente adottata da Nicola per assolvere un ruolo di bilanciamento cromatico con i marmi, e ripresa da fra Guglielmo con un effetto che richiama, anche nella specificità decorativa, specialmente l'arca di san Domenico a Bologna.<sup>37</sup>

Per il monumento funebre del santo, la seconda traslazione è stata ideologicamente progettata e attuata dall'Ordine con il concorso di eminenti personalità della curia papale, nel disegno pontificio di dare risalto ai Mendicanti e in questo caso ai Predicatori.<sup>38</sup> È anche probabile che la scelta dei soggetti da rappresentare, volti più alla celebrazione dell'Ordine e della sua missione che non all'esaltazione biografica del fondatore, sia stata tratta dalla *laudatio* che Bartolomeo da Breganze tenne in occasione del trasferimento del corpo del santo alla presenza dei maggiori prelati della curia papale. Una *équipe*, diremmo, strettamente legata in un sodalizio politico di lunga tradizione di cui, come ho avuto occasione di verificare recentemente, faceva parte anche il vescovo Filippo da Pistoia. Personalità di spicco e mai di fatto chiamata in causa dagli storici dell'arte moderni, forse



11. Pianta della chiesa di San Giovanni Fuorcivitas prima e dopo l'ampliamento. 1, 2) la collocazione del pulpito nel presbiterio della chiesa, prima e dopo l'ampliamento, secondo l'ipotesi di Gian Lorenzo Mellini (2000). 3) la collocazione attuale del pulpito. 4) la collocazione del pulpito nell'antica chiesa (in rosso) secondo la proposta qui avanzata.



8. Fra Guglielmo, pulpito, particolare con il *Compianto di Cristo*. Pistoia, chiesa di San Giovanni Fuorcivitas.



9. Sarcofago di Meleagro. Milano, collezione privata.



10. Pistoia, Museo Diocesano. Parapetto della scala-ponte a vetri dorati e dipinti dal pulpito di fra Guglielmo.

per la sua oscura provenienza da Pistoia,<sup>39</sup> volle di fatto tornare a morire proprio nella città toscana nel 1270, per essere sepolto nella chiesa dei francescani, come narra con gusto romanzesco Salimbene de Adam. Sì che gli si può assegnare quello che in Santa Maria al Prato e poi in San Francesco dovette essere uno splendido monumento funebre, scolpito da Nicola Pisano, rimasto finora adespoto e nel tempo smembrato e privato delle lastre componenti, quali l'*Elevatio animae* del vescovo, recentemente ritrovata in pezzi e bruciata, come tanti marmi berlinesi, nei depositi del Museo Pushkin a Mosca, dove giunse nel 1946 (fig. 14).<sup>40</sup>





12. Fra Guglielmo (?), *Gli apostoli Pietro e Paolo appaiono a san Domenico*, particolare dell'arca di san Domenico. Bologna, chiesa di San Domenico.



13. Fra Guglielmo, pulpito, particolare con il leggio con Cristo in mandorla sorretto dagli angeli. Pistoia, chiesa di San Giovanni Fuorcivitas.

È possibile che il vescovo Filippo, arcivescovo di Ravenna, possa aver giocato un ruolo almeno di contatto tra la bottega di Nicola e Pistoia, proprio in questo frangente legato all'arca di san Domenico, che, oltre a rappresentare un evento epocale di carattere religioso e di politica pontificia, fu anche uno snodo fondamentale in seno alla taglia di Nicola. Concluso con proposte innovative dal punto di vista iconografico e stilistico il pulpito di Pisa, Nicola non poteva far fronte personalmente a questa grande impresa bolognese, perché impegnato contemporaneamente a Siena, sì che saranno i suoi collaboratori a condurne i lavori, da Arnolfo a fra Guglielmo. Dopo l'arca il problema della bottega si chiarisce: Arnolfo va a Roma, Lapo e Donato lavorano a Siena, Giovanni a Pisa e Perugia con il padre; ma dal 1271 al 1273 Nicola è impegnato per Pistoia (monumento funebre, altare di San Jacopo), città in cui nello stesso torno di tempo è presente anche fra Guglielmo.

Sappiamo dalla *Chronica antiqua* di Santa Caterina a Pisa che, al momento della traslazione del corpo di san Domenico, a Nicola Pisano e al frate fu affidato il compito di rifinire, in fase di chiusura, quella suppellettile cui entrambi avevano lavorato. E questi dati non possono essere inficiati dal racconto del furto sacrilego di una costola del santo da parte di fra Guglielmo, anche se appare plausibile che l'episodio fosse stato artatamente congegnato in seguito dal cronista per legittimare, con un intreccio di riferimenti storici, l'autenticità

di quella reliquia conservata nel convento pisano, che il frate reo confessò avrebbe rubato durante l'evento. Evento in cui, come tramanda Bartolomeo da Breganze, spettò al vescovo Filippo (proprio lui!), in qualità di arcivescovo di Ravenna, l'onore di prendere in mano il corpo del santo per offrirne la testa al contatto tattile della devozione pubblica.

Comunque, anche se non abbiamo prove a sostegno di un diretto coinvolgimento del prelato nella scelta dell'autore del pulpito, vale la pena constatare che a Pistoia nel giro di tre anni dopo l'esecuzione dell'arca domenicana approdano i due artisti presenti alla cerimonia con il vescovo Filippo. E, conoscendo la cura con cui egli aveva programmato i suoi ultimi giorni di vita, possiamo considerare l'ipotesi che abbia voluto Nicola Pisano quale scultore del suo sepolcro, affidando le proprie volontà ai Frati Minori e forse a Tommaso da Pavia, teologo e ministro dell'Ordine, suo confessore. La tomba del vescovo è stata finora ritenuta prevalentemente l'ultima opera di Nicola e datata verso gli anni ottanta. Con la proposta di identificazione del defunto, morto nel settembre del 1270, la cronologia del monumento si sposta all'inizio dell'ottavo decennio, mostrando quale accelerazione era avvenuta in poco tempo nel percorso di Nicola, incline ora a interpretare e restituire il carattere interiore dei personaggi con frenesia e intensità: aspetti che nel frangente pistoiese fra Guglielmo poteva già avere scorto.



14. Nicola Pisano, "Elevatio animae" del vescovo Filippo da Pistoia. Già Berlino, Kaiser Friedrich Museum, ora Mosca, Museo Pushkin.



15. Fra Guglielmo, mensola del pulpito con san Giovanni (?). Pistoia, chiesa di San Giovanni Fuorcivitas.

Se è corretta l'attribuzione al frate, che fu anche di Gnudi, di scene quali il *Mandato a Domenico da parte degli apostoli* (fig. 12) e le *Storie di Reginaldo* nell'arca bolognese, egli appare fin allora aver interpretato il modellato di Nicola con spirito di sintesi alla maniera di Arnolfo, giungendo a operare collazione tra gli esiti formali dei due pulpiti nicoliani. Su questa linea egli continua a muoversi in parte anche nel 1270 o poco dopo, nei rilievi del pulpito pistoiese, nei quali, accompagnato da un senso maggiore della profondità dello spazio dettato dai volumi delle figure, si avverte il costante riferimento alle soluzioni proposte da Nicola nelle sue varie fasi, come mostrano anche le due basi di leggio del Victoria and Albert Museum (fig. 7), appartenenti a pulpiti nicoliani smembrati, da confrontarsi con quelle dell'ambone di San Giovanni Fuorcivitas.<sup>41</sup> Quanto, però, il dialogo intessuto dal collaboratore col maestro divenga ora più articolato e complesso, lo mostra il leggio con il *Cristo in mandorla tra gli angeli* a sinistra del pulpito pistoiese (fig. 13). Se esso ha come precedente funzionale e iconografico il frammento di un'opera analoga del Museo di San Matteo a Pisa, da porsi cronologicamente dopo il pulpito pisano, la composizione più distesa e il modellato ricco e arioso nella soluzione manierata delle pieghe mostrano già i sentori dell'accelerazione impressa da Nicola ai mutamenti e alle declinazioni del suo stile dopo Siena, così come appare nella lastra con l'*Elevatio animae* per il monu-

mento funebre del vescovo Filippo (fig. 14). Accostamento che permette tra l'altro di avvalorare per il pulpito pistoiese la data enunciata nell'iscrizione perduta.

Dopo questo inquadramento nel contesto storico di realtà cittadine e sovracittadine, il pergamo necessita ancora di una restituzione filologica, archeologicamente condotta con le debite misurazioni. A imporla concorre la proposta avanzata da Mellini nel 2000 con una suggestiva ricostruzione grafica, che pone l'acquasantiera di San Giovanni a sostegno della parte centrale del pulpito sotto il Tetramorfo. Il soggetto potrebbe essere compatibile con il tema portante individuato nel pulpito, trattandosi delle sette virtù, che compaiono solo partitamente anche nei pergami dei Pisani. Tuttavia tale ricostruzione appare improbabile ai riscontri compositivi nonché dimensionali tra gli elementi ipoteticamente assemblati, sia per lo stile delle figure dell'acquasantiera che si spiega opportunamente con il riferimento a Nicola e Giovanni, lontano dai modi classicistici di fra Guglielmo; sia, soprattutto, per la scarsa visibilità che avrebbe avuto la parte posteriore sia del fusto che della tazza del manufatto. Si potrà obiettare che anche le basi dell'arca di san Domenico offrivano problemi di visibilità, ma erano comunque scrutabili da quattro lati.<sup>42</sup>

Se è coerente la lettura qui proposta, il pulpito nella redazione attuale, con i volti delle fiere che guardano verso



l'altare, si avvicina alla posizione e alla forma originaria che poteva essere simile nella struttura, ma ancora più compiutamente rilegata attraverso cornici ed elementi di supporto aderenti al muro. E anche le bellissime mensole in forma di figure virili che sottostanno alla cassa nel lato posteriore, una giovane (fig. 15), l'altra anziana, possono rientrare nel piano iconografico che le individua come profeti entrambi, o come profeta l'uno, dotato di un libro sapienziale, evangelista l'altro, distinto dall'aquila che lo qualifica quale san Giovanni.

Non sappiamo a Pistoia chi abbia perseguito e condotto a buon fine la regia del pulpito. Anche se San Giovanni Fuorcivitas era retta da un collegio di canonici, non è da escludere che proprio grazie al vescovo Guidaloste Vergiolesi, in stretta familiarità con Filippo arcivescovo di Ravenna, come afferma ancora una volta Salimbene da Parma, il predetto collegio abbia instaurato contatti con Nicola Pisano. Nell'intreccio di dati che spiega il nesso tra committenze di rango e organizzazione della bottega dello scultore, deve essersi verificata una particolare congiuntura che permise a Nicola di creare un suo presidio anche nella città di Pistoia, affrontando gli incarichi con una chiara divisione del lavoro assolta dalla taglia. Tuttavia, dal risalto dato in una chiesa canonica a una narrazione scolpita nel pergamino e chiaramente orientata a illustrare il *mandatum* del Cristo attraverso il collegio degli apostoli, sembra che si sia voluto non tanto celebrare il tramando della loro missione pastorale ai vescovi, quanto inteso esaltarne l'*apostolica vivendi forma* nella Chiesa, definizione letterariamente moderna ma concettualmente antica,<sup>43</sup> come vocazione alla fraternità e alla povertà daiversi non individualmente ma in una dimensione collettiva. Da parte dei canonici di San Giovanni il programma iconografico poteva suonare specialmente come affermazione di quella collegialità secolare vissuta nell'imitazione di Cristo, tanto più importante da vantare a fronte della maniera sempre più penetrante con la quale gli Ordini mendicanti si accostavano anch'essi alla cura delle anime tramite il loro consolidarsi in città come Pistoia, per l'appoggio delle alte gerarchie ecclesiastiche.<sup>44</sup>

Grazie alle soluzioni compositive e stilistiche adottate da fra Guglielmo per tradurre visivamente il senso di collegialità degli apostoli, possiamo riscontrare che un altro componente della taglia di Nicola aveva recepito un aspetto fondamentale del magistero del maestro: la sensibilità per una efficace rispondenza tra scelte iconografiche e resa formale.

<sup>1</sup> Sulla biografia di fra Guglielmo il punto in A.R. Calderoni Masetti, *Guglielmo (Fra)*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, Roma 1996, VII, *ad vocem*; R. Barsotti, *Agnelli (dell'Agnello)*, *Guglielmo*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, Roma 1960-, I (1960), *ad vocem*. Inoltre B. Bruni, *Il domenicano Fra' Guglielmo da Pisa architetto e scultore discepolo di Nicola Pisano*, Firenze 1957.

<sup>2</sup> Su San Giovanni Fuorcivitas si veda R. Fantappiè, *La chiesa di San Giovanni Forcivitas e i suoi rapporti con la propositura di Prato*, «Bullettino storico pistoiese», s. III, VI, 1972, pp. 79-124; G. Tigler, *Toscana romanica*, Milano 2006, pp. 286-290; G. Beani, *San Giovanni Forcivitas: appunti storici*, Pistoia 1906, pp. 1-3.

<sup>3</sup> Si veda S. de Blaauw, *Cultus et decor, liturgia e architettura nella Roma tardoantica e medievale. Basilica Salvatoris, Sanctae Mariae, Sancti Petri*, 2 voll., Città del Vaticano 1994, I, pp. 88-93.

<sup>4</sup> Si veda E. Neri Lusanna, *Oltre il rilievo: il colore nel Cristo ligneo duecentesco di San Giovanni Forcivitas a Pistoia*, in *Forme e Storia*, a cura di W. Angelelli, F. Pomarici, Roma 2011, pp. 357-366.

<sup>5</sup> Insalato fu religioso, ma anche pittore e collaboratore documentato di Coppo di Marcovaldo negli affreschi della cappella di San Jacopo nel Duomo di Pistoia nel 1269.

<sup>6</sup> Si vedano G.L. Mellini, *Archeologia per Fra Guglielmo e opere e idee per Nicola e Giovanni Pisano*, «Labyrinthos», nn. 37-38, XIX, 2000, pp. 3-49; J. Poeschke, *Die Skulptur des Mittelalters in Italien. II. Gotik*, München 2000, p. 82.

<sup>7</sup> C. Gnudi, *Nicola, Arnolfo, Lapo. L'arca di S. Domenico in Bologna*, Firenze 1948, pp. 128-133.

<sup>8</sup> G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori, et architettori*, ... *riviste et ampliate*, 3 voll., in Firenze, appresso i Giunti, 1568; ed. in Id., *Le opere*, con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanese, 9 voll., Firenze 1878-1885 (rist. Firenze 1906), vol. I, pp. 313-314.

<sup>9</sup> L. Cicognara, *Storia della scultura*, Prato 1823, 7 voll., ed. consultata a cura di F. Leone, B. Steindl, G. Venturi, vol. III, Bassano del Grappa 2007, pp. 226-238.

<sup>10</sup> Ivi, *Tavole*, tav. 39.

<sup>11</sup> A.M. Giusti, *Il pulpito marmoreo di Fra Guglielmo in San Giovanni Fuorcivitas a Pistoia*, «OPD restauro», IX, 1997 (1998), pp. 38-55; A.M. Giusti, C. Samarelli, *Il pulpito marmoreo di Fra Guglielmo in San Giovanni Fuorcivitas a Pistoia*, in *Il restauro dei materiali lapidei*, a cura di M.C. Improtta, Firenze 2012, pp. 31-54.

<sup>12</sup> È questa l'ipotesi plausibile di M. Burrelli, *Nel secolo di Lorenzo, restauri di opere d'arte del Quattrocento*, Pisa 1993, p. 11.

<sup>13</sup> G. Tigri, *Pistoia e il suo territorio. Pesca e i suoi dintorni*, Pistoia 1853, p. 224.

<sup>14</sup> P. Bacci, *Lo scultore e architetto domenicano Fra' Guglielmo da Pisa e due importanti documenti del 1292 e del 1298*, in *Il VII centenario di S. Domenico*, «Veritas. Bollettino mensile illustrato», I, 1920, pp. 12-19.

<sup>15</sup> F. Tolomei, *Guida di Pistoia*, Pistoia 1821, pp. 100-102. Tolomei ricordava lo Scapucci come priore di San Giovanni. Oggi è rimasta solo una piccola parte di un'iscrizione nella specchiatura dell'*Annunciazione*.

<sup>16</sup> *Chronica antiqua conventus Sanctae Catharinae de Pisis*, a cura di F. Bonaini, «Archivio Storico Italiano», s. I, VI, 1848, pp. 399-633, in particolare pp. 467-468; Ma si veda tutta la questione riassunta con chiarezza in Gnudi 1948, cit., pp. 17-19, nota 6.

<sup>17</sup> P. Turi, *L'attribuzione a fra Guglielmo da Pisa del pergamino di San Giovanni Fuorcivitas*, «Bullettino storico pistoiese», CXII, 2010, pp. 165-182.

<sup>18</sup> Si veda E. Neri Lusanna, *Il monumento funebre del vescovo Filippo, Nicola Pisano e i frati minori di Pistoia*, «Studi di storia dell'arte», XXVI, 2015, pp. 9-22.

<sup>19</sup> Per il tema della lavanda dei piedi si veda F. Fracassi, *Non tantum pedes sed et manus et caput. Viaggio intorno all'iconografia della Lavanda dei piedi*, in *Il cammino di Pietro*, catalogo della mostra (Roma, Castel Sant'Angelo, 2013), a cura di S. Castri, Roma 2013, pp. 77-87; L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, Paris 1955-1959, II (1955), pp. 406-409.

<sup>20</sup> Si veda E. Kantorowicz, *The Baptism of the Apostles*, «Dumbarton Oaks Papers», IX-X, 1956, pp. 203-252.

<sup>21</sup> Peculiarità colta specialmente da M. Weinberger, *Nicola Pisano and the Tradition of Tuscan Pulpits*, «Gazette des beaux-arts», LV, 1960, pp. 129-146.

<sup>22</sup> Per i testi sulla *Dormitio Virginis* si rimanda da ultimo a L. Travaini, *Maria*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, Roma 1997, VIII, *ad vocem*; inoltre M. Jugie, *La mort et l'Assomption de la Sainte Vierge*, Città del Vaticano 1946.

<sup>23</sup> Anche l'ipotesi, da considerare, che il richiamo agli apostoli lavati dal Cristo voglia essere un'affermazione dell'ortodossia ufficiale contro il movimento ereticale degli apostolici, fondato a Parma da Gherardo Segarelli nel 1260 circa, non trova riscontri nel contesto storico pistoiese. Per i movimenti ereticali si veda G. Grado Merlo, *Eretici ed eresie medievali*, Bologna 1989, pp. 109-116.

<sup>24</sup> Gnudi 1948, cit., pp. 128-133; si veda inoltre A. Venturi, *Storia dell'arte italiana*, Milano 1901-1940, IV, 1906, pp. 58-68; G. Nicco Fasola, *Nicola Pisano*, Roma 1941, pp. 139-146; P. Cellini, *Di Fra' Guglielmo e di Arnolfo*, «Bollettino d'Arte», s. IV, XL, 1955, pp. 215-229; Bruni 1957, cit.

<sup>25</sup> Gnudi 1948, cit., pp. 128-133; P. Toesca, *Il Trecento*, Milano 1951, pp. 201-202 e nota 11.

<sup>26</sup> Per G. Beani, *San Giovanni Forcivitas. Appunti storici*, Pistoia 1906, p. 28, le sei statue spartite in due lettorini raffigurano gli apostoli, così come per Weinberger 1960, cit., p. 136, che giustifica tra l'altro la doppia presenza del lettorino con gli apostoli con lo spirito d'innovazione di Guglielmo nel rispetto per la tradizione.

<sup>27</sup> J. Pope-Hennessy, *Catalogue of Italian Sculpture in the Victoria and Albert Museum*, London 1964, pp. 17-18. Anche Pope-Hennessy, che sostiene l'appartenenza dei due gruppi di santi a un unico pulpito, ma non del leggio, pensa che la seconda terna di figure possa rappresentare profeti. Va precisato che tra gli autori delle Epistole cattoliche viene inserito Giovanni evangelista anziché Paolo.

<sup>28</sup> Per Gnudi 1948, cit., p. 131, si tratta addirittura di due gruppi di profeti.

<sup>29</sup> J. Pope-Hennessy, *An Introduction to Italian Sculpture. I. Italian Gothic Sculpture*, New York 1985, p. 4.

<sup>30</sup> Si veda J. Stroszeck, *Loewen-Sarkophage*, I, Berlin 1991, pp. 146-147, tav. 1; il leone ha una tipologia del terzo quarto del III secolo che lega con il leone del sarcofago frammentario del portico d'Ottavia (ivi, tav. 31, figg. 3-4) e di Pisa, Camposanto (ivi, cat. 243, tav. 32 figg. 5-6, della metà del III secolo). Il confronto con il sarcofago di Pisa è invocato anche da M. Seidel, *Padre e figlio: Nicola e Giovanni Pisano*, 2 voll., Venezia 2012, I, p. 62, per i leoni di Nicola e per il rapporto con l'antico di Giovanni che implica non soltanto adesione al naturale, ma anche «impressione di movimento immediato».

<sup>31</sup> Si veda ancora Seidel 2012, cit., I, pp. 387-390; II, tav. 467.

<sup>32</sup> Il sarcofago di Marte e Rea Silvia, oggi smembrato, è visibile ricomposto in copia nel Museo Nazionale Romano.

<sup>33</sup> Si veda E. Paribeni, in *Meleagros e storia della sua fortuna nell'arte italiana da fra' Guglielmo a Michelangelo*, Cinisello Balsamo 1975; G. Koch, *Die Mitologischen Sarkophage*, VI, *Meleager*, Berlin 1975, p. 121, tav. 102.

<sup>34</sup> De Blaauw 1994, cit., p. 90.

<sup>35</sup> Mellini 2000, cit., pp. 3-49. La proposta di Mellini di contestualizzare l'acquasantiera pistoiese quale supporto centrale del pulpito di San Giovanni Fuorcivitas si affida a una restituzione grafica di fantasia perché condotta su presunte analogie con il supporto centrale del pulpito pisano di Giovanni di quaranta anni posteriore. Un'accoglienza abbastanza favorevole a questa ricostruzione è riservata da A.F. Moskowitz, *Nicola & Giovanni Pisano. The Pulpits*, London 2005, pp. 162, nota 3.

<sup>36</sup> Si vedano R. Meoli Toulmin, *Pisan Geometric Patterns of Thirteenth Century and their Islamic Sources*, «Antichità viva», XVI, 1977, 1, pp. 3-12; S. Zajadacz-Hastenrath, *Drei Marmorplatten von Fra Guglielmos Kanzel in Pistoia und ihr islamisches Vorbild*, «Pantheon», XLI, 1983, pp. 302-307.

<sup>37</sup> Si vedano C. Bertelli, *Vetri italiani a fondo oro del secolo XIII*, «Journal of Glass Studies», XII, 1970, pp. 70-78; Id., *Lastra e frammenti del pulpito di Guglielmo*, in *Évolution générale et développements régionaux en histoire de l'art*, atti del XXII congresso internazionale di storia dell'arte (Budapest, 1969), Budapest 1972, 3 voll., II, pp. 637-639; A.R. Calderoni Masetti, *Oreficeria e smalti in Toscana fra Duecento e Trecento*, in *Europäische Kunst um 1300*, atti del XXV congresso internazionale di storia dell'arte (Vienna, 4-10 settembre 1983), Wien-Köln-Graz 1986, pp. 61-64.

<sup>38</sup> Si veda S. Romano, *The Arca of St. Dominic at Bologna*, in *Memory & Oblivion*, a cura di W. Reinink, J. Stumpel, Dordrecht 1999, pp. 499-513.

<sup>39</sup> Per l'inquadramento storico del problema e la connessione tra il vescovo Filippo e un monumento funebre francescano in Pistoia, si veda Neri Lusanna 2015, cit., a cui si rimanda per la bibliografia; per il ruolo dei Minori a Pistoia e la connessione con essi di Filippo si veda anche L. Gai, *Inse-diamento e prima diffusione degli Ordini mendicanti a Pistoia*, in *Gli Ordini mendicanti a Pistoia (secc. XIII-XIV)*, atti del convegno di studi (Pistoia, 12-13 maggio 2000), a cura di R. Nelli, Pistoia 2001, pp. 239-261.

<sup>40</sup> Si veda V. Rastorguev, N. Rowley, *Da Berlino a Mosca. Sculture italiane del Trecento e del Quattrocento, perdute e ritrovate (1945-2016)*, conferenza tenuta il 3 maggio 2016 al Kunsthistorisches Institut di Firenze.

<sup>41</sup> Si veda Seidel 2012, cit., pp. 312-316.

<sup>42</sup> Per le ipotesi sul numero e il posizionamento delle basi dell'arca di san Domenico si veda A. Franci, *I collaboratori di Nicola Pisano: dal pulpito del Battistero ai frammenti di quello in San Michele degli Scalzi a Pisa*, «Studi di Storia dell'arte», IX, 1998, pp. 9-54 (in particolare p. 21).

<sup>43</sup> Troviamo questa concezione già in Basilio, *Constitutiones asceticae ad eos qui simul aut solitarie vivunt* (MG 31, 1383): «Quemadmodum enim ille (Jesus) coacto discipulorum coetu omnia communia, et seipsum communem prae-buit apostolis: ita hi quoque duci oboedientes, si modo probe vitae regulam observent, apostolorum ac Domini ipsius vivendi genus accurate imitantur»; quindi in Agostino (Sermone 356), concentrata sostanzialmente sulla povertà e sulla vita comune dei chierici; concetti nel Duecento argomentati per l'Ordine dei Minori anche da Bonaventura da Bagnoregio nel *Sermo* 31 al commento di Lc 5,11 (*Sermones dominicales ad fidem codicum nunc denuo editi studio et cura Jacobi Guidi Bougerol*, Grottaferrata 1977, pp. 349-354). Per le proficue discussioni inerenti il tema dell'*apostolica vivendi forma* esprimo la mia gratitudine a don Severino Dianich.

<sup>44</sup> Si veda Gai 2001, cit.





1. Heinrich von Konstanz, *Gesù e Giovanni*. Anversa, Museum Mayer van den Bergh, inv. 2094.

---

FRANCESCO SARACINO

---

## Il ripudio di Cana

Bibbia e immaginazione a Pisa nel Trecento

---

*Maria Maddalena o della salvezza* (Fuochi, 1936) non svetta tra i racconti memorabili di Marguerite Yourcenar. Tuttavia, quando lo lessi molti anni fa mi colpì la coerenza narrativa di una trama che legava nel vincolo coniugale l'uomo e la donna che più avevano amato Gesù su questa terra.

Giovanni, un ragazzo innocente che «rideva con gli angeli, suoi soli compagni», è infatti il promesso sposo di Maria di Magdala, che per lui ha «respinto le offerte del centurione romano», e la storia prende l'avvio dalle nozze dei due, funestate dalla presenza del Seduttore. La notte stessa

sorse dal buio una voce che per tre volte chiamò Giovanni, come avviene davanti alle case in cui qualcuno sta per morire: Giovanni aprì la finestra, si sporse per misurare la profondità dell'ombra, vide Dio. Io non vidi che tenebre, ossia il suo mantello. Giovanni strappò le lenzuola dal letto, le annodò per farsene una corda; delle lucciole palpitavano a terra come astri, e lui sembrava così immergersi nel cielo. Persi di vista quel transfuga incapace di preferire una donna al seno di Dio.

Dopo lo sbandamento che provoca la fuga del coniuge, sarà Maria a diventare l'altra preda di Gesù, come se Giovanni non fosse stato che un precursore del suo desiderio

più recondito, frustrato questa volta da un'esecuzione e da un sepolcro vuoto. «Per la seconda volta nella mia vita io mi trovavo di fronte a un letto dove non dormiva che un assente».<sup>1</sup>

Persuaso che prima o poi qualcuno avrebbe ripulito i periodi grondanti della Yourcenar per adattarli alla sceneggiatura di un film, non mi aspettavo di incrociare un'uguale vicenda fra i cristiani del passato. Appresi che il matrimonio di Giovanni e Maria Maddalena fu una delle delizie dell'immaginazione medievale e ora, a tanti secoli di distanza, è bello prendere atto della sua necessità.

### IL DISCEPOLO

La narrazione degli ultimi giorni trascorsi fra gli uomini dal Verbo incarnato è punteggiata nel quarto vangelo da un personaggio anonimo, «il discepolo che Gesù amava», il quale compare nel corso dell'ultima cena (Gv 13,23-25), dell'arresto (Gv 18,15-16) e della crocifissione (Gv 19,26-27); lo stesso innominato è presente nei racconti pasquali (Gv 20,1-8; 21,6-7 e 20-23). Nelle intenzioni del redattore del vangelo, la figura misteriosa ha lo scopo di garantire con la sua testimonianza la speciale tradizione che confluisce in



questa “biografia” del Figlio di Dio (Gv 19,35; 20,24). L'identificazione del discepolo amato con Giovanni di Zebedeo si impose a partire dalla fine del II secolo, e nel cuore dei fedeli ha resistito fino a oggi all'assalto dei razionalisti e degli esegeti di orientamento storico-critico, che buoni motivi hanno per rigettarla.<sup>2</sup> Una volta stabilita l'identità, la fantasia dei teologi e dei pastori si impadronì dei pochi dettagli relativi al discepolo nel quarto vangelo (detto, appunto, di Giovanni) per imbastire un romanzo parallelo che meglio soddisfacesse la *Lust zum fabulieren* del popolo di Dio. I risultati di questa fermentazione leggendaria sono imponenti; noi ci limiteremo alle nozze dell'apostolo, una vicenda che ebbe il suo picco di diffusione nell'Alto Medioevo e poi è scomparsa dall'orizzonte dell'Occidente.

A questo proposito, molti hanno ancora in mente l'apostolo che posa il capo sul petto di Gesù, un'immagine che per i Padri della Chiesa e i teologi del Medioevo offriva un simbolismo palese. Se la qualità definitiva della rivelazione del Verbo è assicurata dal suo volgersi eterno «verso il seno di Dio» (Gv 1,18), la relazione tra Gesù e il discepolo garante del quarto vangelo è presentata negli stessi termini durante la scena che riunisce per l'ultima volta il Rivelatore e gli apostoli. L'amato è disteso sul petto dell'Amico, in conformità alle abitudini conviviali che prevedono durante il banchetto la distensione di due compagni sullo stesso giaciglio (Gv 13,23-25). Questa prossimità assicura al discepolo un privilegio dottrinale incomparabile, che si rispecchia nella superiorità della sua testimonianza rispetto a quella di Pietro e degli altri apostoli. Come riconosceva Bernardo, «Giovanni attinse dal seno dell'Unigenito ciò che questi attinse dal seno del Padre».<sup>3</sup>

Per spiegare la predilezione di Gesù nei confronti dell'apostolo che la Chiesa identificò in Giovanni di Zebedeo, si affermava che questi fosse suo cugino (era figlio, si disse, della zia Maria Salome)<sup>4</sup> e giovane; inoltre, negli ambienti monastici si amava aggiungere che il discepolo era vergine. Il favore di riposare sul petto di Cristo, non condiviso dagli altri apostoli coniugati, era perciò riservato agli uomini e alle donne che custodiscono la loro verginità per Cristo.<sup>5</sup>

#### COMPAGNO DI CRISTO

La relazione di Giovanni con il petto di Gesù privilegiata dagli spirituali è anche all'origine del tema che ci interessa

da vicino. Per averne subito un'idea, partiamo da alcuni gruppi in pietra e legno che rappresentano Gesù seduto che abbraccia l'apostolo contemplativo, addormentato sul suo petto o accoccolato tra le ginocchia (fig. 1). Tali sculture provengono dai monasteri renani del XIV secolo e testimoniano l'esigenza dei religiosi, e soprattutto delle religiose, di visualizzare la principale situazione affettiva che coinvolge il Figlio di Dio nel quarto vangelo, svolgendola secondo le proprie esigenze.<sup>6</sup>

Se guardiamo una delle tipologie dei *Christus-Johannes Gruppen*, noteremo che Gesù pone la sinistra sulla spalla del giovane e che con l'altra mano impalma la sua destra (si veda Ct 8,3). L'unione delle destre è qualcosa di più che una dimostrazione di amicizia, perché il gesto era associato alla *dextrarum junctio* che sanciva nella ritualità latina e poi cristiana il patto matrimoniale. A prima vista, nessuno crederebbe che in queste graziose sculture sia racchiusa una delle più stravaganti narrazioni del repertorio cristico.

Il figlio di Zebedeo, infatti, voleva sposarsi, ma ne fu dissuaso da Gesù. Gli *Atti apocrifi di Giovanni* contengono in proposito una rievocazione toccante del vecchio apostolo:

Tu mi hai custodito fino a quest'ora per te, intatto da qualsiasi contatto con donna, tu mi sei apparso in gioventù, allorché mi volevo sposare e mi hai detto: «Io ho bisogno di te, Giovanni!», tu precedentemente mi avevi preparato una debolezza corporea [si tratta di una cecità provvisoria]; quand'io per la terza volta volevo sposarmi, tu mi hai subito ostacolato e poi all'ora terza del giorno mi hai detto, presso il mare: «Se tu, Giovanni, non fossi mio, ti avrei concesso di sposarti» ... tu hai reso immacolato il mio amore per te; tu hai reso perfetto e ininterrotto il mio cammino verso di te; tu mi hai dato una fede incrollabile in te; tu mi hai prescritto un sentimento puro verso di te; tu hai stabilito una ricompensa proporzionata alle azioni di ognuno; tu hai ispirato alla mia anima di non avere alcun'altra possessione all'infuori di te solo: che c'è infatti di più prezioso di te? Or dunque Signore, avendo portato a termine il compito che mi hai affidato, rendimi degno del tuo riposo, concedimi il compimento che si trova in te, l'ineffabile e indescrivibile salvezza.<sup>7</sup>

Nell'immaginazione della Chiesa antica, la verginità di Giovanni non fu una scelta autonoma ma il risultato dell'e-

lezione di Gesù, che aveva un po' forzato le cose; se questo poteva bastare a dei teologi, era preferibile trasmettere ai fedeli l'operazione della *karis* attraverso un avvenimento più circostanziato. Invece di crearlo *ex novo*, alcuni approfittarono di un episodio celebre, che nella tradizione evangelica era stato riferito dal solo Giovanni.

#### IL RIPUDIO DI CANA

Le nozze di Cana in Galilea offrirono all'autore del quarto vangelo l'occasione di manifestare per la prima volta la gloria del Verbo incarnato attraverso il segno del vino (Gv 2,1-11). La verità che Gesù inizia a rivelare agli uomini in cerca di luce si annuncia nella metamorfosi dell'acqua, e la circostanza di una festa che sta per guastarsi diviene l'occasione per un'epifania. Alcuni degli ospiti sono menzionati dal redattore, ma egli non dice chi sono gli sposi ed è proprio su questo silenzio che fiorirà la leggenda del matrimonio di Giovanni, non solo concepito, come nella tradizione più antica, ma anche attuato.

Durante il Medioevo, infatti, la vicenda accennata negli *Atti di Giovanni* divenne più drammatica, poiché il Messia non indusse Giovanni ad abbandonare solo una fidanzata, ma una sposa legittima: era lui il marito di Cana!

Il Signore cambiò l'acqua in vino e santificò le nozze, ma dalle nozze distolse Giovanni, che lasciò la moglie per seguirlo. Per questo, Gesù lo amò più di tutti i discepoli, poiché lo aveva allontanato dall'amore delle donne, e casto rimase.<sup>8</sup>

I narratori cristiani applicarono alla situazione di Cana un procedimento adottato nei vangeli nel caso di personaggi anonimi che col passar del tempo ricevono un nome (per esempio il servo di Mc 14,47 si chiama Malco in Gv 18,10; i critici di Mc 14,4-5 si riducono al solo Giuda in Gv 12,4-5); come l'innominato discepolo di Emmaus diventò Luca, sembrò ovvio che il narratore del primo segno operato dal Verbo fosse personalmente implicato nella vicenda.

In tempi in cui, almeno a parole, la verginità era innalzata al di sopra delle nozze, la vocazione di Giovanni subito dopo il matrimonio non preoccupava i pastori della Chiesa, e fu approvato specialmente da religiosi e religiose che in questo racconto riconobbero il loro destino, felicitandosi di averla scampata bella:

Finito lo convito lo Signore Jhesu chiamò Johanni in disparte e disse: lassa questa tua moglie e seguitemi poiché ti menerò ad più alte nozze. Et elli lo seguì. Dunqua in questo ch'el Signore fu alle nozze approvò lo matrimonio carnale come ordinato da Dio. Ma in ciò ch'elli chiamò Johanni dalle nozze fe' apertamente admettere che molto più degno lo matrimonio spirituale ch'el carnale.<sup>9</sup>

Volenti o nolenti, i monaci rinunciavano alle nozze affinché l'«unico Uomo» (2 Cor 11,2) potesse colmare in loro il vuoto essenziale che è di ogni creatura. Le affermazioni in tal senso si moltiplicarono e dalle parole si passò alle immagini.

Il legame tra l'abbandono della moglie e il perdersi di Giovanni fra le braccia dello Sposo è attestato esplicitamente nella prima raffigurazione nota del tema, una delle immagini che accompagnano le *Pregchiere di Sant'Anselmo* composte per Matilde di Canossa in un codice salisburghese del XII secolo.<sup>10</sup> La scena illustra un passo della supplica LVII rivolta da Anselmo di Canterbury a Giovanni, «cui familiare fuit recumbere supra illud gloriosum pectus altissimi»;<sup>11</sup> invece, nell'inquadratura dell'immagine leggiamo l'adattamento di uno stico della sequenza *Johannes Jesu Cristo dilecte* composta da Notker di San Gallo per la festa dell'evangelista il 27 dicembre: «tu leve coniugis pectus respuisti super pectus domini Jhesu recumbens» («ripudiasti il tenero petto della sposa per adagiarti sul petto del Signore Gesù»). Il testo così ottenuto trasmoda il riferimento di Anselmo al petto di Cristo, e stabilisce che il favore ricevuto dal discepolo all'ultima cena è una ricompensa per il ripudio della moglie (fig. 2).<sup>12</sup>

La miniatura delle *Pregchiere di Sant'Anselmo* non colloca esplicitamente la chiamata di Giovanni nel contesto del matrimonio a Cana, come anche lo stico di Notker a cui si ispira. Il legame è effettuato mezzo secolo dopo nella *Bibbia di Robert de Bello* all'interno dell'iniziale [*n principio*] del quarto vangelo (British Library, Burney ms. 3, f. 440; Canterbury, prima metà del XIII secolo). Al di sopra dell'illustrazione delle nozze di Cana nel riquadro inferiore dell'iniziale, vediamo il gruppo di Gesù, Giovanni e Maria nella situazione successiva, la chiamata alla sequela, e più in alto l'apostolo assopito sul grembo di Cristo; il tutto è sovrastato dal simbolo dell'evangelista-aquila (fig. 3).<sup>13</sup>

In rapporto al matrimonio di Giovanni a Cana, la testimonianza più cospicua reperibile in ambito peninsulare





2. Artista salisburghese, *Giovanni abbandona la sposa*; Gesù e Giovanni. *Preghiere di sant'Anselmo*. Admont, Stiftsbibliothek, ms. 289, f. 56.

è offerta dalle illustrazioni contenute nel ms. it. 115 della Bibliothèque Nationale de France, uno tra i primi volgarizzamenti delle *Meditationes vitae Christi*. Questo incompiuto manoscritto cartaceo fu eseguito a Pisa nella prima metà del secolo (1325-1340 circa; il testo è anteriore), come molti indizi di carattere linguistico, iconografico e codicologico inducono a credere, e costituisce un'affascinante testimonianza dell'immaginazione francescana.<sup>14</sup> L'autore del volgarizzamento, infatti, si rivolge alla lettrice («dilecta figliuola», f. 3v) che è una clarissa, poiché egli menziona «la beata vergine Clara madre et dughessa tua» (f. 2).<sup>15</sup>

Il codice racchiude la sequenza visiva più ampia del primo segno compiuto da Gesù in Galilea che si conosca nel Medioevo; tra preliminari, fatti e conseguenze, essa comprende tredici disegni eseguiti a penna con inchiostro bruno (su schizzi a punta d'argento) da uno o più artisti, che non fecero in tempo ad applicarvi la tempera (ff. 78v-83).<sup>16</sup>

Le *Meditazioni* dispongono in un racconto unitario gli avvenimenti distribuiti nei quattro vangeli, come nelle vite di Gesù medievali che non distinguono le redazioni dei singoli evangelisti; pertanto l'episodio delle nozze segue la

chiamata dei pescatori di uomini (non raccontata nel quarto vangelo), e a Cana si verifica una seconda e definitiva vocazione per il figlio di Zebedeo.

Giovanni siede accanto a Gesù nella maggior parte delle illustrazioni che in BNF, ms. it. 115 visualizzano una tavola di soli uomini (ff. 79-82v), presso cui la Vergine appare non come ospite, ma in veste di sorvegliante del banchetto; a festa finita, i due compaiono in piedi e distaccati dal gruppo dei primi discepoli (la rubrica laterale recita: «q[ui] come chiamò Ioh[ann]i ad sé i[n] disparte»; in basso: «facte le nosse, si chiamò [Iesu] Ioh[ann]i a ssé [et] parlòli i[n] secreto»). Gesù dice a Giovanni: «Lassa questa tua moglie e seguitemi po ch'io ti menerò ad più alte nozze» (f. 82v; fig. 4). Subito dopo, i cinque apostoli si dirigono a Nazaret, preceduti da Gesù, Maria e Giovanni (laterale: «q[ui] come vae lo Signore e lla madre e lli disciepl[u]li dirieto»; superiore: «Ioh[ann]i [et] la n[ost]ra do[n]na co[n] [Iesu] che ssene va[n]no a ccasa loro»); li rivediamo nel medesimo foglio all'interno della casa della Vergine, il trio separato dagli altri e congiunto in intimità (f. 83; laterale: «q[ui] come sono i[n] casa dela madre i[n] Naççareth»; inferiore: «come [Iesu] giu[n]to a ccasa

coi disciepl[u]li [et] Ioh[ann]i cola do[n]na che ssono tutti [et] tre i[n] s[ecreto?] [et] ragionano»; fig. 5).<sup>17</sup> In nessuna delle illustrazioni si affaccia la moglie di Giovanni.

La sequenza del ms. it. 115 prolunga deliberatamente la soddisfazione recata dalle nozze infrante di Cana alle clarisse che avevano rinunciato a uno spotalizio su questa terra. L'artista che illustrò l'esemplare delle *Meditationes* latine del Corpus Christi College di Oxford (ms. 410; Perugia [?], 1350 circa) volle invece concentrare in un'unica scena l'episodio che i miniatori pisani avevano dilatato a proporzioni mai viste, ma è verosimile che anche questo manoscritto fosse approntato per delle clarisse.<sup>18</sup> Il f. 61 mostra una tavola promiscua; Maria non dirige l'andamento della festa, come nel testo delle *Meditazioni* e in BNF, ms. it. 115, ma siede e si volge a Gesù («vinum non habent»), che con una mano reagisce all'appello e con l'altra avvia l'operazione del servo che riempie d'acqua le sei giare; a destra, il maestro di tavola assaggia il vino; al centro, Giovanni sembra già dissociarsi dalla moglie e indica il Verbo meraviglioso (fig. 6).<sup>19</sup>

La vocazione di Giovanni a Cana è raffigurata con relativa frequenza nei libri di ore, nei lezionari e nelle Bibbie del xiv secolo, ma è difficile indicare in Toscana un'immagine collocata in un luogo pubblico che avrebbe potuto offrire allo sguardo dei laici un soggetto tipico della spiritualità monastica. A questo proposito, vogliamo segnalare uno degli affreschi della navata destra della Collegiata di Santa Maria Assunta di San Gimignano, eseguiti nel quarto decennio da una *équipe* di artisti capeggiata da Lippo Memmi.<sup>20</sup> Il riquadro con le *Nozze di Cana* è oggi parzialmente illeggibile a causa della caduta dell'intonaco e dei danni subiti durante il bombardamento del 13 luglio 1944;<sup>21</sup> tuttavia, le fotografie scattate prima della guerra lasciano ben individuare Giovanni accanto alla Vergine, distinto con un'aureola dagli altri condiscipoli seduti a tavola (fig. 7). Se ricordiamo la medesima circostanza nelle miniature contemporanee di BNF, ms. it. 115, dove lo sposo si accomoda senza la moglie con Gesù e gli apostoli, potremmo credere che Lippo sia stato avvertito per alludere in tal modo all'evento della chiamata, che qualche predicatore avrebbe poi rievocato nella Collegiata.<sup>22</sup> In ogni caso, il trio di Gesù-Maria-Giovanni, senza la moglie di Cana, dominerà l'immaginazione dei fautori del discepolo vergine sino al primo Rinascimento (fig. 8).<sup>23</sup>



3. Artista inglese (Canterbury), dal basso *Nozze di Cana*, *Vocazione di Giovanni*, Gesù e Giovanni. *Bibbia di Robert de Bello*. Londra, British Library, Burney ms. 3, f. 440 (particolare).





4. Artista pisano, *Vocazione di Giovanni a Cana*. *Meditazioni della vita di Cristo*. Parigi, Bibliothèque nationale de France, ms. it. 115, f. 82v.



5. Artista pisano, *Ritorno dalle nozze di Cana*. *Meditazioni della vita di Cristo*. Parigi, Bibliothèque nationale de France, ms. it. 115, f. 83.

## LA SPOSA

Nella nostra ricostruzione, abbiamo percorso gli sviluppi narrativi che subì la “seconda” vocazione di Giovanni (dopo quella evocata da Mc 1,20) nella fantasia dei cristiani. Una volta identificato il discepolo amato del quarto vangelo con il figlio di Zebedeo, si volle dar conto dello speciale affetto che lo distinse accordandogli una verginità ottenuta con l'intervento speciale di Gesù, il quale aveva impedito le nozze concepite dal giovane. Il passo successivo fu di utilizzare a questo proposito l'episodio di Cana che presentava l'inconveniente di un matrimonio effettivamente rato, ma di cui si poteva asserire la mancata consumazione, visto che Giovanni era stato innalzato a un destino più grande ripudiando la moglie.

Ma chi era la donna abbandonata da Giovanni? Ludolfo di Sassonia († 1377) raccoglie *en passant* la notizia di una tal Anachita,<sup>24</sup> e dopo di lui si disse che fu una compagna della Madre di Dio quando entrambe erano custodite nel tempio

di Gerusalemme; dopo l'abbandono, si adattò anch'essa a restare sempre vergine.<sup>25</sup> Lo stesso autore certosino, però, riporta la notizia di altri che identificavano la ripudiata con Maria Maddalena e fu questa possibilità a svilupparsi nella fantasia dei cristiani del Medioevo con forme sempre più esuberanti.

Ci vorrebbe un saggio corposo per raccontare le espansioni del *plot* della Maddalena sedotta e abbandonata durante il Trecento.<sup>26</sup> Il poema medio-alto-tedesco *Der saldene Hort* (Basilea, 1320 circa) attinse il culmine delle possibilità narrative su questo fronte; l'anonimo autore dedica quasi duemila versi all'episodio di Cana, impiegando gli stilemi del romanzo cortese per rievocare il fasto del banchetto, la bellezza di Maria, la nobiltà del suo lignaggio e il castello di Magdalum (vv. 5602 ss.). Più contenuti i versi dedicati a Giovanni, intrisi dei temi che la spiritualità e la predicazione anteriore avevano già elaborato; al motivo consueto di preferire il petto di Gesù a quello della moglie



6. Artista umbro (?), *Nozze di Cana*. *Meditationes vitae Christi*. Oxford, Corpus Christi College, ms. 410, f. 61.



7. Lippo Memmi e aiuti, *Nozze di Cana*, affresco. San Gimignano, collegiata di Santa Maria Assunta.

(vv. 7194-7202) l'anonimo aggiunge la bellezza luminosa di Cristo contemplata dal discepolo durante la Trasfigurazione, un'altra gradita ricompensa per aver ripudiato il fascino di Maria (vv. 7187-7193).<sup>27</sup> Allo sdegno della Maddalena per l'affronto subito, segue la descrizione della giostra di divertimenti cui si abbandona, prima di cadere anch'essa nella rete di Dio (vv. 7352 ss.).<sup>28</sup>

Anche il ripudio di Maria Maddalena ebbe a Pisa il maggior centro di diffusione nella penisola, ma non tra i francescani. La vicenda delle nozze concepite dal discepolo era familiare ai frati domenicani, e Tommaso d'Aquino la rievocò nella *Summa*;<sup>29</sup> il rimando ebbe un certo peso per i teologi e i canonisti dell'Ordine, che se ne avvalsero per legittimare i casi di annullamento delle nozze non consumate per chi decidesse all'ultimo istante di entrare in religione.<sup>30</sup> Ma, con il diffondersi della notizia di Cana e della Maddalena, i figli di san Domenico riuscirono a coinvolgere il pubblico pisano con argomenti più dilettevoli.

Negli stessi giorni in cui si illustrava per le clarisse di Pisa il manoscritto delle *Meditazioni*, a Santa Caterina fra Domenico Cavalca († 1342)<sup>31</sup> imbastì sul canovaccio ben noto una godibilissima novella.

Avvenne in quel tempo che questa bellissima donzella fue sposata, e dice santo Ieronimo (il quale scrisse molto e cercò molto diligentemente delle cose di Cristo e di quelle genti che credevano in lui) ch'ella fue sposa di Giovanni evangelista;<sup>32</sup> ma la chiesa non l'afferma e no 'l vieta; a me molto diletta di pensare che così fusse ne' miei pensieri. E sono molti che dicono ch'ella era così grande donna e Giovanni figliolo d'uno pescatore, e io dico che a quel tempo le arti e i lavorii non avvilivano le gentilezze e la nobiltà della schiatta ... Adunque mi penso che la Maddalena fusse più ricca che Giovanni, e Giovanni era più gentile di lei, imperocché era di più nobile schiatta ed era bellissimo della persona e giovane molto da bene e nobilissimo e d'intendimento e figliuolo di quella





8. Artista tedesco, *Nozze di Cana*, tessuto di leggio. Washington, D.C., National Gallery of Art, 1949.5.81.

santa donna siroccia della Vergine Maria;<sup>33</sup> sicché per tutte queste cose mi pare che la Maddalena si potesse meglio passare di lui che egli di lei, pognamo che non sarebbe così al tempo d'oggi imperocché coloro che sono ricchi sono tenuti gentili e maggiori e coloro che fanno l'arti da guadagnare sono sprezzati e avviliti, contuttoché sieno stati di gentile schiatta. Or sì ch'ì vado dietro pure a pensare che la Maddalena fusse sposa di santo Giovanni, non affermando, ma dilettrandomi a pensare così il modo. Sono contento e lieto che san Gerola-

mo il dicesse e tanto mi piace quello bellissimo e diletteissimo santo, santo Giovanni, che se gli convenisse una così bella e graziosa giovane, e dobbiamo credere ch'ella non era ancora peccatrice che non si sarebbe fatto quel parentado. Or vegnamo a pensare delle nozze. E dico che questo parere si tenga per verità che le nozze più furono di santo Giovanni evangelista. E dicesi che 'l nostro Signore Iesu Cristo dopo il desinare ne menò seco Giovanni evangelista, perché volle pure che fusse vergine, perocché fece quel bello miracolo dell'acqua vino, onde molto se ne meravigliò la gente. E ben penso che se ne meravigliò la Maddalena con gli altri insieme, ma non mutò però il cuore suo ch'era tutto pieno e vago delle vanità del mondo. Ma quando venne poscia la novella che lo sposo suo s'en era andato con Iesu, bensì muto il cuore suo allora in grande dolore, benché ella non perdesse ancora la speranza ch'egli non tornasse, e seguitando l'un dì dopo l'altro, costei n'avea molto dolore, e la madre di san Giovanni e gli altri parenti erano tutti afflitti e tribolati. E stando così alquanto dì e vedendo che non tornava, pensomi che mandarono a lui a sapere quello che volesse fare di questa opera e pensomi che rispuose che facessero quel che piacesse loro, che non credeva mai tornare a casa per questa cagione. E quando venne questa novella lo sconforto fue molto grande e pognamo che la madre e gli altri suoi temessono Iddio e accordavansi colla sua voluntade, nondimeno mostravano grande cruccio per cagione di questa nobile donzella che fu rimenata a casa. Sappiendo la Maddalena questo fatto e vedendosi così schernita e beffata, pensomi che isdegnò fortemente e mandò per lo suo fratello e tornossi a casa. Anco mi penso che la Maddalena stesse parecchi mesi in gran dolore e di molti ingegni e molte cose si facessero e ella e' parenti suoi in procacciare, erano tribolati con lei per sapere se si potesse riavere questo sposo, in cui ella aveva posto tutto il suo amore e di cui ella era la più contenta donna del mondo. Ma ella non sapeva bene il fatto che Giovanni aveva un altro amore più leggiadro e bellissimo e d'ogni valore, cioè la carità di Dio, sicché l'amore di lei e d'ogni mondana cura aveva al tutto gittato dal cuore suo e dalla mente sua. Queste parole, perch'io ho così ritrovate e ritrovo, si 'l fo certo, perché la Maddalena sia un poco più iscusata negli occhi della mondana gente della mala vita ch'ella tenne poscia un picciolo tempo.<sup>34</sup>

Domenico Cavalca si occupò con zelo della cura spirituale delle religiose pisane legate ai frati predicatori, ed è

perciò probabile che gli accenti risuonanti nella *Vita* di una protagonista della fantasia delle monache abbiano avuto un loro originario *Sitz im Leben* nella predicazione a esse rivolta.<sup>35</sup> Tuttavia, altri elementi sembrano valicare l'orizzonte di attesa delle religiose e riferirsi a un uditorio più consapevole delle dinamiche sociologiche coinvolte in un matrimonio, insomma a un pubblico di laici.

Gli sviluppi aneddotici imbastiti da Cavalca sono troppo ingenti per poter essere trattati in questa sintesi con l'attenzione che meritano. Nel seguito del racconto, inoltre, il domenicano si compiace di seguire le avventure di Maria Maddalena provocate dal dispetto che le causò il ripudio, un'altra delizia dell'immaginazione medievale che non possiamo approfondire. In ogni caso, dovunque andasse la peccatrice, andava verso il proprio destino.

La capacità affabulatoria dei cristiani non ha confini, eppure esiste una logica anche nelle invenzioni più bizzarre. La sorte di Giovanni di Zebedeo e di Maria di Magdala sarà di diventare nell'immaginazione della Chiesa l'uomo e la donna che più hanno amato Gesù durante la sua vita pubblica. Fu inevitabile credere che si fossero legati fra loro con un vincolo appena meno forte, il nodo coniugale che il Seduttore sciolse per la felicità di entrambi.

Il ripudio di Cana restò un appannaggio dei religiosi anche con l'entrata in scena di Maria Maddalena, e lo vediamo illustrato con frequenza nei generi artistici a questi destinati. Ma le espansioni narrative della vicenda erano troppo suggestive per non trovare udienza al di là dei confini dei monasteri, e raggiungere così le varie cerchie della società medievale. Le immagini non hanno le risorse dei racconti, e se si voleva indicare con esse la moglie di Cana come Maddalena, e non Anachita o un'anonima qualsiasi, bisognava ricorrere a dei fattori distintivi.<sup>36</sup> Di fatto, è soltanto l'aureola che circonda il capo della sposa a far individuare senza equivoci la sorella di Marta e di Lazzaro nelle illustrazioni del primo segno di Gesù (fig. 9). Agevolati da questo indicatore, riconosciamo facilmente la vergine Maddalena accanto a Giovanni negli avori e nelle miniature del Trecento.<sup>37</sup>

Fra queste ultime, l'esempio più intrigante è costituito dall'illustrazione de *Les louanges de Monseigneur Saint Jehan l'Evangeliste*, una biografia epidittica dell'apostolo nota da un manoscritto parigino ancora inedito che traduce il testo di un frate domenicano «de la province dalemagne». <sup>38</sup> Il f.



9. Artista francese, *Nozze di Cana*. Grande Bible Historiale di Guiard des Moulins. L'Aia, Museum Meermanno-Westreenianum, ms. 10B 23, f. 512.

gv mostra una scena singolare: Giovanni stringe la destra della Maddalena nimbata, il gesto rituale del connubio, e indietro Gesù gli indica una seconda donna che conduce per mano (fig. 10). L'identità di quest'ultima non è facile da afferrare e Jeffrey F. Hamburger la ritiene un'allegoria della Purezza a cui il discepolo è chiamato in seconde nozze.<sup>39</sup> A nostra volta, suggeriamo l'eventualità che possa trattarsi della Vergine Maria, la quale in alcune immagini appare a Cana con un'uguale corona accanto al Figlio;<sup>40</sup> per gli autori spirituali che seguivano Agostino, infatti, fu l'abbandono della moglie a ottenere per Giovanni (*alter Christus*) il favore di custodire la Madre di Dio poi confermato al Calvario (Gv 19,26-27),<sup>41</sup> e nel Medioevo circolò l'immagine di Gesù che a Cana congiunge il discepolo e la Vergine.<sup>42</sup>

Le raffigurazioni monumentali delle nozze di Cana che identificano la sposa come Maria Maddalena sarebbero assai interessanti per il nostro argomento, poiché le imma-





10. Artista francese, *Les louanges de Monseigneur Saint Jehan l'Evangeliste*. San Pietroburgo, Biblioteca Nazionale, ms. fr. O.v.I, 1, f. 9v.

gini pubbliche non si rivolgono alla meditazione privata dei religiosi e delle religiose, ma a un'assemblea nel suo insieme. In tal senso, esse ci farebbero conoscere le figure e i valori imposti dai pastori della Chiesa alla fantasia delle “pecore” (si veda Gn 30,25-43 nell'interpretazione tradizionale) e le proiezioni corrispondenti da parte dei fedeli. Gli studiosi hanno da tempo riconosciuto l'impronta di Domenico Cavalca in rapporto alle iconografie degli affreschi del Camposanto, in un periodo in cui l'influenza domenicana a Pisa fu al culmine,<sup>43</sup> ma, a quanto sappiamo, la sua autorità non si estese all'immagine di Maria Maddalena ripudiata. Del resto, è il tema delle nozze di Cana a far difetto nei cicli toscani durante il Trecento; per quanto riusciamo a ricordare, dopo Lippo Memmi (fig. 7) bisogna attendere l'*Armadio degli Argenti* di San Marco per rivedere la festa in Galilea.

L'esposizione pubblica del ripudio di Maria Maddalena è invece godibile nei cicli più distanti dell'abbazia di Pomposa e della basilica di Tolentino, che lasciano indovinare come la nostra favola agì nella fantasia dei cristiani incantati dallo spettacolo del vangelo.

L'affresco di Pietro da Rimini e aiuti nel Cappellone di San Nicola a Tolentino (1325 circa) mostra i coniugi disposti al centro, seduti a un tavolo separato, davanti a un panno di onore; il maestro di tavola si rivolge a Giovanni (Gv 2,10: «dicit ei: omnis homo...»), e Maria Maddalena (aureolata anch'essa) guarda il marito con un gesto di sorpresa (fig. 11). Gli sposi sono il fulcro della scena verso cui inclinano i settori laterali, e sotto di essi appare una coppia di donatori inginocchiati (come anche sotto Gesù e Maria), a rilevarne lo *status* agiografico. La destinazione del Cappellone fu probabilmente quella di sala capitolare al tempo dell'esecuzione del ciclo, e i frati agostiniani qui riuniti avrebbero potuto rivolgere all'immagine i sentimenti che da sempre essa risvegliava nei religiosi. Quando i resti di san Nicola furono traslati in questo luogo, saranno i fedeli convenuti per cercar grazia a distogliersi un attimo e ascoltare da un frate il racconto che si svolgeva sul muro con l'eleganza di una festa di corte.<sup>44</sup>

La leggenda del matrimonio di Giovanni fu favorita dall'esaltazione della verginità che contraddistinse il cri-



11. Pietro da Rimini e aiuti, *Nozze di Cana*, affresco. Tolentino, basilica di San Nicola, Cappellone.

stianesimo antico e medievale, e superò appena la soglia del XVI secolo.<sup>45</sup> Una maggiore coscienza critica nell'esegesi dei vangeli e il nuovo valore assunto dal sacramento del matrimonio nella pastorale della Chiesa fecero rapidamente decadere questa fantasia durante la Controriforma; da allora, gli storici e i teologi ne accennarono con fastidio crescente, sino a rimuoverla del tutto.<sup>46</sup> Divenne inconcepibile quel che era ben fatto per l'autore delle *Meditazioni*, che Gesù avesse santificato con la propria presenza le nozze di Cana per volerle sciogliere subito dopo.

Per questo mi sorprese come una *trouvaille* il racconto di Marguerite Yourcenar, la fuga di Giovanni «incapace di

preferire una donna al seno di Dio».<sup>47</sup> Ma dopo la scomparsa di questa favola, molti ancora hanno avvertito l'impulso a seguire l'Ospite esigente, che costringe a ricusare ogni altro affetto:

Ma chi è questo amante invisibile ... che attira a sé la giovinezza, la bellezza e l'amore? Che appare alle anime con uno splendore e un fascino cui non possono resistere? Che si getta su di esse e ne fa la sua preda?<sup>48</sup>

Anche dimenticato, il ripudio di Cana appartiene alla categoria dei miti: non è mai accaduto, ma continua a ripetersi.



*Desidero ringraziare vivamente Gigetta Dalli Regoli, Chiara Balbarini e Federico Rossi per il fecondo scambio di informazioni.*

1 M. Yourcenar, *Marie-Madeleine ou Le salut*, trad. it. in *Opere. I. Romanzi e racconti*, Milano 1996, pp. 1159-1167.

2 Tutti i commentari moderni del quarto vangelo (e sono legione!) presentano una sezione dedicata all’identità del discepolo; per una buona sintesi si veda R. Fabris, *Giovanni*, Roma 1992, pp. 71-82.

3 Bernardus Claravallensis, *Sermones super cantica canticorum*, PL 183, col. 813.

4 Secondo la tradizione del *trinubium Annae*, Maria Salome era figlia di Anna e di Salomas e andò sposa a Zebedeo, diventando madre di Giovanni e Giacomo; nell’iconografia cristiana, quest’ultimo è raffigurato con gli stessi tratti di Gesù («Christo simillimus erat»), a motivo della consanguineità delle madri. Per le tradizioni antiche e medievali relative a Giovanni e i loro risvolti teologici, si veda soprattutto A. Volging, *John the Evangelist in Medieval German Writing. Imitating the Inimitabile*, Oxford 2001; J.F. Hamburger, *St. John the Divine. The Deified Evangelist in Medieval Art and Theology*, Berkeley 2002; F. Saracino, *Passionis mysteria. Una visione di Marco d’Oggiono*, «Raccolta vinciana», XXXIV, 2011, pp. 287-340.

5 A partire da Tertulliano (*De monogamia*, PL 2, col. 951: «Joannes aliqui Christi spado») la verginità di Giovanni è comunemente ammessa dagli scrittori ecclesiastici. Per gli sviluppi patristici e medievali del tema si veda M. Schumacher, *Sündenschmutz und Herzensreinheit. Studien zur Metaphorik der Sünde in lateinischer und deutscher Literatur des Mittelalters*, München 1996, pp. 247-251; Volging 2001, cit., pp. 26-28, 31-41. Nonostante le rivendicazioni dei vergini, riposare sul petto di Cristo fu un favore reclamato anche da altri; un’antica omelia cristiana, la *Seconda lettera di Clemente* (4,5), concede a tutti i fedeli di essere raccolti nel seno di Cristo, a condizione di osservarne i comandamenti.

6 Si veda H. Wentzel, *Die Christus-Johannes-Gruppen des 14. Jahrhunderts*, Stuttgart 1960; R. Haussherr, *Über die Christus-Johannes-Gruppen. Zum Problem “Andachtsbilder” und deutsche Mystik*, in *Beiträge zur Kunst des Mittelalters, Festschrift für Hans Wentzel zum 60. Geburtstag*, a cura di R. Becksmann, U.-D. Korn, J. Zahlten, Berlin 1975, pp. 79-103; V. Kaiser, “Bild, da sant Johans ruwet uff unser herren herzen”. Zur Funktion des Christus-Johannes-Gruppe, in *Sinnbild und Abbild. Zur Funktion des Bildes*, a cura di P. Naredi-Rainer, Innsbruck 1994, pp. 51-62; A. Wähning, *Zu schön, um echt zu sein. Eine oberrheinische Christus-Johannes-Gruppe um 1420/30 und ihre Fassung*, in *Unter der Lupe. Neue Forschungen zu Skulptur und Malerei des Hoch- und Spätmittelalters*, a cura di A. Moraht-Fromm, G. Weilandt, Ulm 2000, pp. 89-100; E.L. Lindgren, *Sensual Encounters. Monastic Women and Spirituality in Medieval Germany*, New York 2009,

pp. 68-71; C. Diskant Muir, *Saintly Brides and Bridegrooms. The Mystic Marriage in Northern Renaissance Art*, London-Turnhout 2012, pp. 70-90. L’esemplare di Heinrich von Konstanz ora ad Anversa (fig. 1) era installato nel coro della chiesa delle monache domenicane di Katharinenthal presso Diessenhofen (1305-1310 circa). Per l’unione sponsale tra l’anima e la Sapienza che si compie nel cuore di un monaco, si vedano le illustrazioni dello *Exemplar* di Suso (per esempio Strasburgo, Bibliothèque Nationale et Universitaire, ms. 2929, f. 8v.). Si veda anche J.F. Hamburger, *The Use of Images in the Pastoral Care of Nuns: the Case of Heinrich Suso and the Dominicans*, «The Art Bulletin», LXXI, 1989, p. 25; Diskant Muir 2012, cit., p. 125.

7 *Apocrifi del Nuovo Testamento*, a cura di L. Moraldi, Torino 1971, II, pp. 1201-1202. La sezione mancante degli *Atti di Giovanni* potrebbe aver contenuto il racconto dei progetti matrimoniali del futuro apostolo, secondo E. Junod, *La virginité de l’apôtre Jean. Recherches sur les origines scripturaires et patristiques de cette tradition*, in *Lectures anciennes de la Bible*, Strasbourg 1987, p. 114. La tradizione si diffonderà nel Medioevo: si veda Jacobus a Voragine, *Legenda aurea*, a cura di T. Graesse, Leipzig 1850, p. 56: «de nuptiis volens nubere a domino vocatus fuit».

8 Beda, *Homiliae*, PL 94, col. 494. Per la diffusione del tema, si veda Rupertus Tuitensis, *Commentaria in Johannem*, PL 169, col. 284, il quale sostiene che l’identificazione dello sposo di Cana con Giovanni «opinio fere omnium est». La più antica testimonianza in tal senso che conosciamo è offerta dalla *recensio longior* irlandese (750 circa) del *De ortu et obitu patrum* già attribuito a Isidoro di Siviglia, PL 83, col. 1288: «Iste enim Joannes in Cana Galilaeae uxorem ducere voluit, quando Dominus Jesus aquam in vinum fecit. Sed Dominus Jesus ad virginitatis exemplum illum traxit, ut virgo virginem adjuvaret, et mater filium proprium haberet». La migliore raccolta di riferimenti si trova in Volging 2001, cit., pp. 27-33. Fra i testi non citati da Volging menzioniamo la predica di Pierre de Reims (1230 circa), in D. D’Avray, *Medieval Marriage Sermons. Mass Communication in a Culture without Print*, Oxford 2001, pp. 100-101; e una visione di Mechtild von Hackeborn († 1299), in *Le livre de la grace spéciale. Révelations de Sainte Mechtild*, traduzione francese Paris 1921, pp. 23 (I, 5) e 26-27 (I, 6).

9 *Meditationes vitae Christi*, volgarizzamento anonimo, BNF, ms. it. 115, ff. 82r-83r.

10 Admont, Stiftsbibliothek, ms. 289, f. 56. Si veda P. Buberl, *Die illuminierten Handschriften in Steiermark. I. Die Stiftbibliothek zu Admont und Vorau*, Leipzig 1911, pp. 35-37. Il manoscritto fu probabilmente eseguito per una benedettina del monastero di Traunkirchen presso Admont, durante il governo della badessa Diemuth (1164-1191). Si veda O. Pächt, *The Illustrations of St. Anselm’s Prayers and Meditations*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XIX, 1956, pp. 73-74, 77-79; D.M.

Shepard, *Conventual Use of St. Anselm’s Prayers and Meditations*, «Rutgers Art Review», IX-X, 1988-1989, pp. 1-16. In generale, per la “tecnica” della preghiera implicata si veda R. Fulton, *Praying with Anselm at Admont. A Meditation on Practice*, «Speculum», LXXXI, 2006, pp. 700-733.

11 PL 158, col. 985. Per la trasmissione del testo delle *Preghiere*, rimandiamo a J.F. Cottier, *Anima mea. Prières privées et textes de dévotion du Moyen Âge latin*, Tournhout 2001.

12 «Tu eius amore carnalem / in navi parentem liquisti / tu leve coniugis pectus / respuisti messiam secutus / ut eius pectori sacra / meruisse fluent potare». Per il testo di Notker, la traduzione e la bibliografia relativa, si veda *Early Medieval Chants from Nonantola*, a cura di L.W. Brunner, IV, Madison 1999, p. XXXIII. Il rapporto con la sequenza di Notker fu rilevato da Pächt 1956, cit., p. 78, nel corso di una brillante esegesi della miniatura. Lutero ricordava la stessa sequenza, ma riferendola alle nozze di Giovanni e Maria Maddalena su cui diremo oltre; si veda M. Luther, *Die Colloquia oder Tischreden*, a cura di E. Föstermann, H.E. Bindsell, IV, Berlin 1848, p. 313.

13 A quanto ci risulta, il soggetto del secondo riquadro non è correttamente identificato; si veda E.S. Greenhill, *The Group of Christ and St. John as Author Portrait. Literary Sources, Pictorial Parallels*, in *Festschrift Bernhard Bischoff zu seinem 65 Geburtstag*, a cura di J. Autenrieth, F. Brunhölzl, Stuttgart 1971, p. 412: «two standing nimbed male figures, one of them the beardless St. John, flanking (embracing?) a nimbed female figure (Wisdom? Ecclesia?)». Per il motivo del sonno mistico di Giovanni sul petto di Gesù, caratteristico del *Christus-Johannes Gruppe*, si veda Volging 2001, cit., p. 47 e *passim*. Un esempio precedente della vocazione di Giovanni può riscontrarsi in un avorio con le *Nozze di Cana* della serie del Museo Diocesano di Salerno (XI secolo) che Valentino Pace ha sottoposto alla nostra attenzione: fra i tre discepoli che siedono accanto a Gesù (Gv 2,2), uno è da identificare con lo sposo a cui si rivolge l’architriclinio (Gv 2,9, «vocat sponsum»), quest’ultimo vestito da sacerdote secondo una tradizione attestata già da Gaudenzio da Brescia (*Sermo* IX, PL 20, col. 908); lo sposo fra i discepoli è un indizio sufficiente per poterlo riconoscere nell’amato.

14 Si veda *Meditations on the Life of Christ. An Illustrated Manuscript of the Fourteenth Century*, a cura di I. Ragusa, R. Green, Princeton 1961. Dopo questa versione inglese si sono moltiplicati gli studi filologici e iconografici su un testo che già Henry Thode considerava fondamentale per l’immaginazione religiosa del Medioevo. Per una visione complessiva della problematica relativa al ms. it. 115, gli aspetti iconografici, le dinamiche immaginative implicate, e la bibliografia precedente, si veda H. Flora, *The Devout Belief of the Imagination. The Paris Meditationes Vitae Christi and Female Franciscan Spirituality in Trecento Italy*, Turnhout 2009. Gli ultimi sviluppi della ricerca sull’autore e la tradizione testuale sono riesaminati

da D. Falvay, P. Tóth, *L’autore e la trasmissione delle Meditationes vitae Christi in base a manoscritti volgari italiani*, «Archivum Franciscanum Historicum», CVIII, 2015, pp. 403-430.

15 La monografia di Flora 2009, cit., è specialmente dedicata al contesto spirituale francescano. Per le vicende dei figli di Francesco a Pisa in questo periodo, si veda M. Ronzani, *Il francescanesimo a Pisa fino alla metà del Trecento*, «Bollettino storico pisano», LIV, 1985, pp. 1-57.

16 Si veda Flora 2009, cit., pp. 145-163, per commenti su alcune scene della sequenza di Cana, e pp. 258-260, per la tecnica di esecuzione delle miniature. La questione attributiva è affrontata ivi, pp. 249-258; assieme ad altri studiosi, Flora si pronuncia per una *équipe* di artisti (7 mani distinte!) sensibili al linguaggio formulato negli affreschi della collegiata di San Gimignano (si veda oltre) e pure influenzati dall’immaginazione pisana del secondo quarto del Trecento. Un rapporto fra le illustrazioni del manoscritto e gli affreschi trecenteschi del monastero delle clarisse di San Martino a Pisa attribuiti a Giovanni di Nicola è argomentato ivi, pp. 229-248.

17 Le rubriche del manoscritto pisano a uso degli artisti ci sono state generosamente fornite da Federico Rossi, che le ha altresì integrate.

18 Si veda Iohannes de Caulibus, *Meditaciones vite Christi olim s. Bonaventuro attributae*, a cura di M. Stallings-Taney, Turnhout 1997 (CCCM 153). Per il contesto e le modalità illustrative del codice si veda H. Flora, *Empathy and Performative Vision in Oxford Corpus Christi College MS 410*, «Ikön», III, 2010, pp. 169-177; R. Bartal, *Repetition, Opposition, and Invention in an Illuminated Meditationes vitae Christi: Oxford Corpus Christi College, MS 410*, «Gesta», LIII, 2014, pp. 155-174. Illustrazioni delle *Nozze di Cana* non compaiono nel ms. Snite 85,25 (Snite Museum of Art, University of Notre Dame), e nei fogli posseduti da Heribert Tenchert, gli altri due manoscritti illustrati delle *Meditazioni* databili alla metà del Trecento.

19 Una gestualità paragonabile è in un’illustrazione delle *Nozze di Cana* contenuta nel *Johannes-libellus*, ms. memb. I 68, f. 21v, Gotha, Universitäts- und Forschungsbibliothek Erfurt-Gotha, proveniente da Norimberga (1410 circa); si veda Hamburger 2002, cit., pp. 160-161; Diskant Muir 2012, cit., pp. 82-83.

20 Si veda G. Freuler, *Lippo Memmi’s New Testament Cycle in the Collegiata in San Gimignano*, «Arte cristiana», LXXIV, 1986, pp. 93-102. Per un trattamento sintetico del ciclo all’interno della produzione di Lippo e Tederico Memmi si veda C. de Benedictis, *Lippo Memmi*, in *Enciclopedia dell’arte medievale*, Roma 1996, VII, pp. 731-736; S. Spannocchi, *Lippo e Tederico Memmi*, in *La Collegiata di San Gimignano. L’architettura, i cicli pittorici murali e i loro restauri*, a cura di A. Bagnoli, Siena 2009, pp. 445-455.

21 Si veda E. Calabresi, *Restauri artistici del Novecento nella Collegiata di San Gimignano*, in *La Collegiata di San Gimignano* 2009, cit., pp. 333-339;



A. Bagnoli, *Considerazioni e novità sui cicli pittorici delle navate e del transetto*, ivi, pp. 408-412.

22. Gli studi più recenti (Falvay, Tóth 2015, cit., pp. 424-430) individuano nell'ambito francescano sangimignanese e in fra Giacomo di San Gimignano l'origine e l'autore del testo latino delle *Meditationes*, composto nei primi anni del Trecento e già riferito a Giovanni de Cauli; questo fattore ha la sua importanza per interpretare le *Nozze di Cana* e l'intero ciclo neotestamentario della collegiata. Lippo Memmi è uno dei referenti stilistici degli illustratori di BNF, ms. it. (si veda Flora 2009, cit., pp. 249-253); inoltre, egli fu attivo a Pisa per i domenicani di Santa Caterina, al tempo in cui nel convento risiedeva fra Domenico Cavalca, su cui si veda oltre.

23. Riproduciamo un tessuto stampato renano a uso liturgico che testimonia la diffusione di questa iconografia attraverso un *medium* insolito (1400 circa; Washington, National Gallery of Art, 1949.5.81).

24. Ludolphus, *Vita Iesu Christi Redemptoris Nostri*... (1334), Venetiis 1566, f. 90.

25. Per questa tradizione, si veda Jacobus a Voragine 1850, cit., p. 416; inoltre D. Calvi, *Proprinomio evangelico*, Milano 1674, p. 35.

26. Accenni all'argomento si trovano negli studi dedicati alla leggenda e alla devozione della Maddalena; si veda S. Haskins, *Mary Magdalen. Myth and Metaphor*, New York 1993, pp. 158-160; K.L. Jansen, *The Making of the Magdalen. Preaching and Popular Devotion in the Later Middle Age*, Princeton 2000, pp. 150-151.

27. Per questo tema, anch'esso tradizionale fra le religiose, si veda Mechtild von Hackeborn 1921, cit., pp. 26-27 (I, 6), e il testo che accompagna una più tarda miniatura del *Johannes-libellus* di Basilea, Öffentliche Bibliothek der Universität, ms. A.VI.38, f. 4, riprodotto in Hamburger 2001, cit., pp. 315-316.

28. Si veda *Der saelden hort. Alemannisches Gedicht vom Leben Jesu, Johannes der Tauffer und der Magdalena*, a cura di H. Adrian, Berlin 1927 (DTM 26); P. Ochsenbein, *Der Salden Hort*, in *Deutsche Literatur des Mittelalters*, VIII, Greifswald 1992, pp. 506-509. Un'analisi della sezione di Cana concentrata sugli aspetti letterari relativi alla Maddalena è in Volffing 2001, cit., pp. 169-183.

29. Tommaso d'Aquino, *Summa theologiae*, II, IIae, quaestio 186, a. 4: «Ioannem tamen nubere volentem a nuptis revocavit».

30. Si veda D. de Soto, *Commentarium in quartum sententiarum*, II, Salamanca 1568, p. 112 (dist. 27, q. 1, a. 4).

31. Carlo Delcorno ha dedicato importanti studi al frate di Vicopisano e l'edizione delle *Vite dei santi padri*, che non contiene però la vita della Maddalena; citiamo solo C. Delcorno, *Cavalca, Domenico*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, Roma 1960-, XXII (1979), pp. 577-586; D. Cavalca, *Vite dei santi padri*, a cura di C. Delcorno, 2 voll., Firenze 2009.

32. Cavalca si riferisce alla notizia «quem de nuptiis volentem nubere vocavit Deus» contenuta nel cosiddetto *Prologo antimarcionita* al vangelo di Giovanni, un testo anonimo del IV secolo che era ritenuto di Girolamo e fu regolarmente trascritto nei codici e nelle prime stampe della Vulgata; l'accenno del Prologo non contiene alcuna allusione alla Maddalena. Si veda J. Regul, *Die antimarcionitischen Evangelienprologe*, Freiburg 1969, p. 42.

33. Si veda *supra*, nota 4.

34. D. Cavalca, *Volgarizzamento delle vite de' Santi Padri*, IV, *Vita di S. Maria Maddalena*, a cura di D.M. Manni, Milano 1830, pp. 2-4. Per qualche commento si veda B. Corbari, *Vernacular Theology. Dominican Sermons and Audience in Late Medieval Italy*, Berlin-Boston 2013, pp. 126-128. Per legittimare l'entrata in religione di chi avesse solo contratto e non consumato il matrimonio, si poteva addurre il caso di Giovanni e Maria Maddalena; così fece Antonino Pierotti, che ai nudi fatti aggiunge l'elemento aneddótico (Antoninus, *Summa*, III, I: «Maria Magdalena indignata luxuriata est»). Per un più lontano esempio di predicazione tardomedievale che includa le nozze di Maddalena e Giovanni, si veda J. Mirk, *Festial. A Collection of Homilies*, a cura di T. Erbe, I, London 1905, pp. 203, 292-293.

35. Per nuovi documenti relativi al rilievo pubblico e all'attività di direzione spirituale del frate, si veda E. Salvadori, *Fra Domenico Cavalca nelle fonti documentarie pisane del secolo XIV*, «Memorie Domenicane», XXXV, 2004, pp. 101-135.

36. Il ms. St. Georgen 66 della Badische Landesbibliothek di Karlsruhe (1435 circa) contiene il testo del *Saldene hort* e comprende al f. 26v un'illustrazione del ripudio di Cana con la sposa riconoscibile dalla corona; tuttavia, se non ricavassimo dalla lettura del poema che è la Maddalena, sarebbe scambiabile con un'anonima, al pari della moglie di Giovanni in Corpus Christi College ms. 410, f. 61 (fig. 6).

37. Segnaliamo le *Nozze di Cana* entro un dittico in avorio eseguito in una bottega parigina verso il 1330, Lille, Palais des Beaux-Arts, A 102; si veda *Images in Ivory. Precious Objects of the Gothic Age*, catalogo della mostra (Detroit, The Detroit Institute of Arts, 1997; Baltimora, Walters Art Gallery, 1997), a cura di P. Barnet, Princeton 1997, pp. 158, 162, figg. 24a, 26b; in una miniatura della *Grande Bible Historiale* di Guiard des Moulins (L'Aia, Museum Meermanno-Westreenianum, ms. 10B 23, f. 512; Parigi 1372; si veda A.S. Korteweg, *Splendour, gravity & emotion. French medieval manuscripts in Dutch collections*, Zwolle 2004, pp. 17, 92, 95, 98-101, 209; nel testo di Guiard non si accenna all'identità degli sposi; fig. 9); in entrambi i casi la moglie di Giovanni è nimbata.

38. San Pietroburgo, Biblioteca Nazionale, ms. fr. O.v.I, 1; 1375 circa. Si veda T. Voronova, A. Sterlgon, *Manoscritti miniati dell'Europa Occidentale dall'VIII al XVI secolo nella Biblioteca Nazionale di Russia di San Pietrobur-*

*go*, Sant'Arcangelo di Romagna 1997, pp. 88-99 (p. 88, per l'attribuzione al Maestro dell'Incoronazione di Carlo VI proposta da F. Avril). Per alcuni aspetti teologici del testo si veda J.F. Hamburger, *Johannes Scotus Eriugena deutsch redivivus: Translations of the "Vox spiritualis aquilae" in Relation to Art and Mysticism at the Time of Meister Eckhart*, in *Meister Eckhart in Erfurt*, a cura di A. Speer, L. Wegener, Berlin 2005, pp. 492-500.

39. J.F. Hamburger, *Brother, Bride and alter Christus. The Virginal Body of John the Evangelist in Medieval Art, Theology and Literature*, in *Text und Kultur. Mittelalterliche Literatur 1150-1450*, a cura di U. Peters, Stuttgart 2001, p. 303, in rapporto al titolo della sezione: «comment Sain Jehan fu appellé de Jesu Christ des noces charnels aux noces et marriage espirituelles qui sont noces de purité» (quasi le stesse parole del volgarizzamento delle *Meditationes*; si veda *supra*). Così anche Voronova, Sterlgon 1997, cit., p. 89 («Cristo lo [Giovanni] chiama per presentargli una sposa celeste») e Diskant Muir 2012, cit., pp. 81-82. Pächt (1956, cit., p. 78) associò questa illustrazione alla miniatura delle *Pregchiere di Sant'Anselmo* già descritta (fig. 2), ma il tema è parzialmente diverso.

40. Si veda il dittico eburneo citato *supra*, nota 37. La palma che reca la regina ben si adatta al tema mariano dell'Annunciazione.

41. «Iste siquidem est Joannes, quem Dominus de fluctivaga nuptiarum tempestate vocavit, et cui Matrem virginem virgini commendavit» (PL 35, col. 1380); si tratta del prologo pseudoagostiniano al *Tractatus* sul quarto vangelo del vescovo di Ippona, che nel Medioevo era ritenuto autentico.

42. Ci riferiamo a un pannello attribuito a Lippo di Benivieni in cui Gesù congiunge la Vergine e Giovanni che si prendono le mani, ai lati Pietro e Giacomo (Harvard Art Museum, 1917.195.B; si veda E.P. Bowron, *European Paintings Before 1900 in the Fogg Art Museum. A Summary Catalogue including Paintings in the Busch-Reisinger Museum*, Cambridge, Mass., 1990, pp. 116, 283). La stessa situazione fu raffigurata dal Maestro della Maddalena nel frammento di dossale con *San Giovanni evangelista e storie della sua vita* delle Gallerie dell'Accademia di Firenze (1290 circa; 1890, Dep. n. 121; si veda M. Tronci, in *Cataloghi della Galleria dell'Accademia di Firenze. I. Dal Duecento a Giovanni da Milano*, a cura di M. Boskovits, A. Tartuferi, Firenze 2003, pp. 157-160); qui Giovanni è in ginocchio davanti a Maria.

43. Ci riferiamo ad alcuni temi degli affreschi riconducibili all'influenza di Cavalca e di Giordano da Pisa in un periodo in cui l'autorità dei frati di Santa Caterina fu assicurata dalla successione di tre vescovi domenicani tra il 1299 e il 1342; per una sintesi e la bibliografia si veda L. Bolzoni, *La rete delle immagini. Predicazione in volgare dalle origini a Bernardino da Siena*, Torino 2002, pp. 3-46. Per ripercussioni posteriori si veda A. Malquori, *Il giardino dell'anima. Ascesi e propaganda nelle Tebaidi fiorentine del Quattrocento*, Firenze 2012.

44. I commentatori agostiniani del quarto vangelo dovettero favorire l'identificazione dello sposo di Cana con Giovanni, e lo stesso Lutero ne accenna (si veda *supra*, nota 12). Sia la cronologia, sia la funzione degli affreschi di Tolentino sono discussi fra gli specialisti; da parte nostra, aderiamo alle proposte di M. Boskovits, *La nascita di un ciclo di affreschi del Trecento: la decorazione del Cappellone di san Nicola a Tolentino*, «Arte cristiana», LXXVII, 1989, pp. 3-26; vari saggi sono stati dedicati al tema in *Arte e spiritualità negli ordini mendicanti. Gli agostiniani e il Cappellone di San Nicola da Tolentino*, Roma 1992; *Il Cappellone di san Nicola a Tolentino*, Milano 1992; *Arte e spiritualità nell'ordine agostiniano e il Convento di San Nicola da Tolentino*, a cura di G. Campisano, Roma 1994. L'identità degli sposi di Tolentino («eccezionalmente nimbati», scrive D. Benati in *Il Cappellone* 1992, cit., p. 60) non è stata ancora rilevata, e in proposito qualcuno crede a un errore dell'artista. Lo stesso si dica per l'affresco di Andrea da Bologna nella fascia inferiore con episodi del Nuovo Testamento della navata della chiesa dell'abbazia di Pomposa (*post* 1351).

45. Per le ultime apparizioni del soggetto si veda F. Saracino, *Il Salvatore di Leonardo. Pittura e cristologia a Milano nel Rinascimento*, Terlizzi 2014, pp. 191-197. In rapporto alla tradizione agostiniana del ripudio va ricordata la testimonianza di Arcangela Panigarola (1468-1525), priora del monastero delle agostiniane di Santa Marta a Milano, secondo cui «Jesu lo [scil. Giovanni] domandò allo apostolato dalle noce» (ivi, p. 194).

46. Si veda J. Molanus, *De picturis et imaginibus sacris*, Lovanii 1570, f. 43v.

47. A proposito del suo racconto, la scrittrice dichiarò nella prefazione a *Fuochi* del 1882: «La storia di Maria Maddalena si basa su una tradizione menzionata nella *Leggenda aurea* (e del resto respinta dall'autore di quel pio florilegio) che faceva della santa la fidanzata di San Giovanni, da lui abbandonata per seguire Gesù»; si veda Yourcenar 1996, cit., p. 1112. Effettivamente, il vescovo di Genova († 1298) fu tra i domenicani che rifiutarono la vicenda; si veda Jacobus a Voragine 1850, cit., p. 416. Anche Denis Diderot ebbe sentore di una storia simile, e nell'*Essai sur la peinture* del 1765 ironizza così sui soggetti da dipingere per innovare l'iconografia cristiana: «si aux noces de Cana, le Christ entre deux vins, un peu non-conformiste, eût parcouru la gorge d'une des filles de noce et le fesses de saint Jean, incertain s'il resterait fidèle ou non à l'apôtre au menton ombragé d'un duvet léger...» (D. Diderot, *Œuvres*, IV, 1, Paris 1818, pp. 505-506). Indipendentemente dalle nozze di Cana, i moderni hanno assai fantasmato sul legame tra Gesù e Giovanni; si veda G. Robb, *Strangers. Homosexual Love in the Nineteenth Century*, New York 2005, trad. it. *Sconosciuti. L'amore e la cultura omosessuale nell'Ottocento*, Roma 2005, pp. 262-267.

48. Charles de Montalembert evocava così il potere misterioso che gli strappò la figlia; si veda C. de Montalembert, *Les moines d'Occident depuis saint Benoît jusqu'à saint Bernard*, V, Paris 1893, pp. 392-393.





1. Nicola Pisano e collaboratori, ambone. Siena, cattedrale di Santa Maria Assunta.

---

LAMBERTO CROCIANI

---

## Vicit leo de tribu Iuda

Lettura biblico-teologico-liturgica dell'ambone senese di Nicola Pisano

---

### NICOLA L'ICONOGRAFO

Di Nicola Pisano molto è stato scritto per determinare gli anni della sua vita, l'area geografica della sua origine e il percorso formativo che lo portò alla fine del sesto decennio del XIII secolo a scolpire, con grandi innovazioni, l'ambone del battistero pisano, dove l'orgogliosa iscrizione recita: «Anno milleno bis centum bisq(ue) triceno h(oc) op(us) insingne sculpsit Nicola Pisan(us) laudetur dingne ta(m) bene docta manus» (fig. 2).<sup>1</sup>

Non sto a ripercorrere le tappe evolutive del nostro artista, mi limito soltanto a ricordare quanto si afferma di lui nel *Dizionario biografico degli Italiani*: figlio di Pietro, ma ignoti sono tanto il luogo quanto la data di nascita. Menzionato per la prima volta nel testamento dettato a Lucca il 5 aprile 1258 dallo scultore Guidobono Bigarelli da Como e accertata su base stilistica la sua attività dal 1248, è verosimile che sia nato nella seconda decade del secolo, dato compatibile con la carriera del figlio Giovanni, pisano d'origine e suo valido aiuto sin dal 1265.<sup>2</sup>

La sua produzione artistica denota una fedeltà all'arte classica e allo stesso tempo l'accoglienza di trascrizioni gotiche di modelli antichi. Insomma, se da una parte Nicola segna la continuità con il mondo classico, dall'altra accoglie

le audaci forme di sperimentalismo culturale tipico della sua epoca. Ne deriva pertanto che la critica contemporanea lo ritiene formato nell'area culturale pugliese dominata dall'imperatore Federico II.

La cittadinanza senese ottenuta nel 1273 era dovuta al preciso obbligo che lo costringeva «ad faciendum intallias et alia opera subtilia pro opere beate Marie Virginis», da parte dei suoi discepoli Lapo, Donato e Goro, prima che l'opera nel 1284 fosse continuata dal figlio Giovanni.

Sicuramente non possiamo qui fare a meno di riferirci anche all'esperienza precedente che lo ha visto impegnato a Pisa per l'esecuzione dell'ambone del battistero: ciò che risulta dalla visione d'insieme di questo ambone, prima opera della sua maturità artistica, è che Nicola ha ormai metabolizzato la sua formazione iniziale ed è tutto teso a una produzione originale, tanto da avere poi molta influenza tra gli artisti posteriori. Pisa, però, risulta l'inizio di questo tipo di produzione, certo portata a maturità nell'ambone senese.

Il confronto tra le due opere è sufficiente a farci comprendere che, nelle innovazioni e nella fedeltà artistica alla tradizione, Nicola è un vero "iconografo". Sicuramente giusta e importante l'intuizione di Max Seidel,<sup>3</sup> che nella sua opera del 2012 su Nicola e sul figlio Giovanni dedica un





2. Pisa, battistero di San Giovanni. Iscrizione attestante la paternità di Nicola Pisano.

intero capitolo all'artista come iconografo.<sup>4</sup> Vero è il percorso che qui l'autore presenta sugli aspetti determinanti delle conoscenze dell'iconografo e del suo legame con l'ambiente in cui opera, ma mi sembra che manchi l'aspetto più importante che la tradizione cristiana determina per l'artista. In quanto vero "agiografo", l'iconografo è un uomo di preghiera che vive una relazione profonda con la Parola di Dio, che lo provoca e l'interpella nella composizione dell'opera d'arte. L'icona non è pura tecnica, ma vera esperienza di Dio; non è semplicemente frutto delle capacità dell'artista, ma fedeltà alla Parola eterna da manifestare nello splendore della sua bellezza.<sup>5</sup> Sicuramente l'opera del Seidel è fondamentale per conoscere la fortuna critica, l'ambiente, la formazione e le conoscenze di Nicola, ma risulta incompleta sotto l'aspetto teologico, che risulta fortissimo nei due prodotti artistici per la proclamazione della Parola di Dio, a Pisa e a Siena. E nei due casi con approcci diversi.<sup>6</sup>

Comparare i due amboni (di Pisa e di Siena) permette di riconoscere questa relazione con la Parola che si fa sempre più profonda e concitata. Tra Pisa e Siena non cambia solo uno stile e neppure si possono risolvere le differenze con un maggiore approfondimento culturale delle fonti scritte e artistiche. I due amboni mostrano un modo diverso di accostarsi alla Parola di Dio: il primo come traduzione scultorea e contemplativa della Parola stessa, il secondo con un'urgenza di dimostrare il valore del Verbo da calare continuamente nella vita presente: un mistero dell'Annunciazione che risulta permanente e capovolge il modo di leggere e di vivere la storia. Un Verbo che è luce e deve illuminare la profonda tenebra dell'umanità. È ovvio che questo richiede un approccio particolare con la Scrittura che mostra le due opere per la Parola in continuità con lo sviluppo dell'uomo interiore.

Le differenze non sono semplicemente imputabili al committente dell'opera, il quale certo propone un programma iconografico, ma queste dipendono dall'artista

stesso nel leggere la Scrittura con i diversi aspetti proposti. Dimenticare questo è ridurre il manufatto, come spesso capita agli storici e critici dell'arte, a pura tecnica, che svuota la dinamicità interiore del prodotto iconografico quale vera manifestazione della bellezza divina.

Si può affermare con sicurezza che se a Pisa Nicola fa una lettura diacronica del Vangelo, a Siena la lettura diventa sincronica e incarnata nel momento presente.

#### L'AMBONE SENESE

Fin dal periodo pisano notiamo la più importante innovazione non solo stilistica ma legata alla forma del manufatto, in genere fino allora noto come una tribuna quadrangolare di derivazione biblica veterotestamentaria (Ne 8,4): nel battistero Nicola propone per la prima volta una struttura esagonale con cinque specchi istoriati e l'apertura per l'ingresso del lettore e del diacono. Diversamente, a Siena Nicola utilizza la figura dell'ottagono per esprimere certo un nuovo approfondimento del messaggio biblico.

Non possiamo determinare chi ha voluto l'innovazione architettonica, se il committente o l'artista; certo è che il messaggio è diverso e sempre più specifico. Neppure il Seidel si sofferma più di tanto sulla forma.

#### Nel "segno" dell'otto

Iniziando l'indagine sul manufatto di Nicola e dei suoi collaboratori, il primo elemento che lo contraddistingue è la forma ottagonale: un passaggio non casuale dal sei pisano all'otto. Se a Pisa infatti la forma richiama l'*esamerone*, a Siena pone in rilievo l'*ogdoade*.

Il numero sei rimanda alla creazione nei sei giorni prima del riposo di Dio,<sup>7</sup> il numero otto evidenzia immediatamente il mistero della Resurrezione, dunque la rigenerazione:<sup>8</sup> un nuovo inizio o principio. L'ottavo è un nuovo

primo: nei Vangeli si ricorda che è «primo dopo il sabato» (Mt 28,1). Legato, così, col Signore, che risorse l'ottavo (o nuovo-primo) giorno è, quindi, il numero domenicale per eccellenza, evidenzia l'ultimo giorno della storia, pertanto immette nell'era nuova della salvezza attuata: la settimana escatologica è terminata e inizia l'era nuova del mondo. La nuova creazione, il nuovo esodo, la nuova genesi che prende avvio dall'alba del primo giorno della settimana.

Il numero sei è un "incompleto", ma in sé attende e annuncia il completo: è il giorno dell'attività di Gesù che termina con la morte, nell'attesa, però, della Resurrezione. Così la nuova creazione è definitivamente conclusa e Dio si riposa e la Resurrezione dà inizio all'era nuova. Il numero otto che segue il settimo del riposo è pertanto l'inizio dell'era definitiva.

L'ottavo giorno è la "domenica", il "giorno signoriale", giorno senza tramonto del trionfo di Cristo. L'ottavo giorno il Risorto è per sempre presente alla sua Chiesa/sposa a partire dalla domenica primordiale della Resurrezione, che tutte le altre genera senza interruzione.<sup>9</sup>

Il "segno" dell'otto indica immediatamente la primarietà e centralità della Resurrezione quale definitivo giorno della storia, certezza che tutta la creazione è definitivamente rinnovata e redenta. La scelta dell'ottagono permette di affermare che la Parola qui annunciata è sempre e solo la Parola della Resurrezione.

Questo è il primo e fondamentale messaggio che offre nella sua globalità l'ambone senese, il quale d'altra parte vede l'esperienza di questa "novità" iniziata dalla Resurrezione come realtà in divenire in questo ultimo scontro escatologico, che ha come vincitore indiscusso il «Leone della tribù di Giuda».

#### La collocazione nella cattedrale

Al termine del capitolo *L'artista come iconografo*, Seidel si sofferma a studiare la collocazione originaria dell'ambone, ricostruendo quasi alla perfezione la struttura del presbiterio senese all'epoca di Nicola.<sup>10</sup> Resto però incerto se veramente l'altare era addossato alla parete e non più prospiciente agli stalli canonicali.

Questa mia perplessità, però, non inficia nulla di quanto ha proposto lo studioso svizzero, che comunque si ferma solo all'ubicazione senza toccare il valore teologico di questa nella struttura architettonica della cattedrale, realtà che questa volta si deve quasi certamente imputare al committente.

L'ambone è rivolto a nord, direzione verso la quale si annuncia il Vangelo, l'ingresso del lettore e del diacono è ubicato a sud, l'area con il maggiore splendore della luce, i misteri dell'Incarnazione, pertanto, sono rivolti a est e il Giudizio a ovest.

Subito è possibile notare due elementi essenziali, di per sé indivisibili. Il primo è la relazione con la "luce", l'altro con l'"annuncio". Il diacono con l'Evangelario e le luci proviene da sud per rivolgersi a nord: la notizia lieta è la luce che deve penetrare la tenebra. È il pensiero teologico del quarto Vangelo: «La luce splende nelle tenebre» (Gv 1,5), perché diventino luce. Il diacono canta rivolto verso il finestrone nord presso il quale troviamo descritta la totalità dell'umanità di ogni lingua popolo e nazione: a questa si rivolge, perché «quanti accolgono divengano figli di Dio» (Gv 1,12), infatti tutto deve essere il riflesso della Luce divina, l'Oriente che ha visitato dall'Alto l'umanità (si veda Lc 1,78-79). Allora a est sono collocati gli specchi contenenti il mistero dell'Incarnazione, l'Oriente che visita dall'Alto, tanto nella sua accoglienza quanto nel suo radicale rifiuto, secondo il pensiero dello stesso Giovanni evangelista nel suo prologo. A ovest il Giudizio, la fine del tempo quale inizio pieno dell'età definitiva inaugurata dalla Resurrezione. Per la comprensione di questo, però, è necessario penetrare il senso teologico dello specchio della Crocifissione che sta a dirimere le due parti. L'iconografia antica, corretta per il gusto letterario della Chiesa tridentina e oggi recuperata dall'attuale Liturgia delle ore, ricorda proprio all'ora di vespro nel tempo dell'Avvento, tempo di attesa escatologica, che «vergente mundi vespere uti sponsus de thalamo, egressus honestissima virginis matris clausola».<sup>11</sup> L'Incarnazione del Verbo segna il vespro dell'umanità vecchia e la Croce determina la fine di questa settimana escatologica che apre il giorno nuovo – appunto l'ottavo – perché tutto sia illuminato dalla luce della Resurrezione. Il Giudizio che segue sta in questo giorno e in questa luce nuova, ma non senza la Parola, secondo il pensiero giovanneo (Gv 5,45-47).

Quello che però determina tutta la lettura teologica finora proposta è il mistero dell'Annunciazione che a Pisa sta all'interno di uno specchio, mentre a Siena è collocato fuori della narrazione all'ingresso dell'ambone, a indicare che l'annuncio lieto del Verbo fatto carne per la salvezza è perenne, non ha confini di tempo e spazio, anzi oltrepassa questi limiti come



meglio e più diffusamente vedremo in seguito. L'ambone è testimonianza di questo: da qui l'angelo della Resurrezione, il diacono, che per vescovo Ignazio realizza il medesimo ministero di Cristo,<sup>12</sup> continua ad annunciare la notizia lieta, l'unica possibile, che il Verbo incarnato patì e risorse per la salvezza dell'uomo, affinché «quanti il Padre gli ha dati non vadano perduti, ma li risusciti nell'ultimo giorno» (Gv 6,40).

Già questo sarebbe sufficiente per sostenere che Nicola, precursore di tempi nuovi, è ancora un uomo medievale, totalmente immerso nell'universo simbolico biblico, che andrà lentamente perduto con il nominalismo razionalista, che permise anche una radicale trasformazione dell'arte occidentale.

### Il modulo inferiore

Un altro aspetto da considerare per comprendere teologicamente l'ambone nella sua totale complessità è il programma iconografico della parte inferiore, che esprime un progresso simbolico come pure una maturità di elaborazione artistica da parte di Nicola.

#### Leone e leonessa

Le otto colonne di sostegno poggiano alternativamente su due leoni, che tengono ormai ferma la preda (un cavallo),

appoggiandosi a questa, e che sono scolpiti in una posizione che offre già l'idea di una prima distensione, mentre le due leonesse sono nell'atto sia di allattare sia di combattere e uccidere un piccolo capro: ambedue esprimono una forte tensione (fig. 3). Tra i leoni e la leonessa che allatta di Pisa (fig. 4) e la raffigurazione senese siamo di fronte non solo a due visioni teologiche non del tutto simili, ma anche a un linguaggio plastico che parzialmente differisce. A Siena sicuramente lo stile è più maturo e tendente ormai al gotico, anche se restano alcuni tratti classici. Dall'angolatura teologica però dobbiamo sottolineare alcuni aspetti caratteristici.

Innanzitutto la duplicazione delle figure maschili e femminili, dovuta a necessità di statica architettonica, non deve trarre in inganno, perché in effetti si tratta di un unico leone e un'unica leonessa. Seidel offre un lungo excursus sul significato del leone, sicuramente importante per la comprensione dell'opera, specie la tradizione popolare per cui il leone dà al terzo giorno la vita col suo soffio ai leoncini nati morti e per lui conservati dalla leonessa madre.<sup>13</sup> Solo al termine accosta il leone alla tradizione biblica che lo lega a Giuda, figlio di Giacobbe. Ma questo ritengo che sia proprio l'aspetto peculiare del leone senese, in relazione con la leonessa.



3. Nicola Pisano e collaboratori, leoni stilofores. Siena, cattedrale di Santa Maria Assunta.

Nell'iconografia cristiana il leone, nella sua valenza positiva,<sup>14</sup> è figura del Cristo, che nel libro della sua "genesì" in Matteo è detto discendente di Giuda (Mt 1,1-16). Tale relazione tra Giuda e Cristo è accolta e riproposta dai Padri della Chiesa.<sup>15</sup>

Il leone senese ricorda da vicino la benedizione che Giacobbe offre prima di morire a suo figlio Giuda: «Giuda, ti loderanno i tuoi fratelli; la tua mano sarà sulla cervice dei tuoi nemici; davanti a te si prostreranno i figli di tuo padre. Un giovane leone è Giuda: dalla preda, figlio mio, sei tornato; si è sdraiato, si è accovacciato come un leone e come una leonessa; chi lo farà alzare?» (Gn 49,8-9). Ambrogio, commentando questa benedizione sostiene: «sembra che il patriarca rivolga queste parole a Giuda, mentre si descrive quel vero testimone posteriore a Giuda, nato da quella tribù, che solo è lodato tra i fratelli ... signore per natura, fratello per grazia, le cui mani ... si posano sul dorso dei nemici».<sup>16</sup> E la posizione di riposo incipiente dopo aver ghermito il nemico è letta fin dalla trazione più antica a partire proprio da Ippolito (*Le benedizioni di Giacobbe*, 16) e da Ambrogio (*I patriarchi*, 4,20), ma anche da Rufino (*Le benedizioni dei patriarchi*, 1,6). L'elenco dei Padri potrebbe continuare.



4. Nicola Pisano, leone stilofores. Pisa, battistero di San Giovanni.

Tale lettura del mistero della Resurrezione si lega poi alla tradizione secondo la quale la leonessa partoriva i leoncini morti e li custodiva sotto di sé, poi al terzo giorno giungeva il leone-padre e infondeva loro lo spirito di vita: l'applicazione cristiana è facilmente ricollegabile al mistero dell'iniziazione, quando lo Spirito del Signore fa risorgere a vita nuova i figli nati nella decrepitezza mortale del peccato antico.

La leonessa, in genere, sta a sottolineare il concetto di maternità insieme alla sensualità: in molte culture rappresenta l'animale sacro alla dea-madre. Il legame leone-Cristo permette di unire immediatamente l'immagine di Nicola alla Chiesa madre che genera e nutre con le sue mammelle i figli di Dio, rinati per il soffio vitale dello Spirito Santo.

Anche per la leonessa Seidel, nelle pagine sopra ricordate legate primariamente al leone, fa una significativa ricerca, ma si ferma soltanto alla leonessa che nutre i cuccioli, mentre Nicola nel duplicare la medesima figura pone in rilievo anche un altro fondamentale aspetto della Chiesa madre.

Sicuramente figurazioni della leonessa che allatta precedenti l'opera di Nicola esistono per esempio a Sant'Angelo in Grotte e a Sessa Aurunca, oltre alla leonessa del Camposanto pisano e altre ancora, ma non ho trovato precedenti di una leonessa che allatta e contemporaneamente azzanna il capro facendo fare lo stesso gesto a un cucciolo, così come si vede nel nostro ambone.<sup>17</sup> Proprio questo particolare iconografico esprime la coscienza di Nicola che la Chiesa, madre sempre nel parto doloroso dei suoi figli, non solo li nutre, ma allo stesso tempo li forma alla lotta contro il Nemico. È la battaglia escatologica della Chiesa di Ap 12, per quale l'apostolo Paolo invita il cristiano a rivestirsi delle armi spirituali (Ef 6,10-17).

Un'ultima osservazione. Il leone si sta accovacciando sopra un cavallo, simbolo di forza e vitalità, vittoria, superbia, lussuria. Sicuramente nella Scrittura il cavallo è animale da guerra. I cavalli che compaiono in Zc 1,7 non sono figure del tutto positive, come pure in Ap 6,2, anche se in Ap 19,11 il cavallo bianco su cui sta il Cristo è colto nella sua connotazione positiva di vittoria. I primi cristiani rappresentavano il cavallo sulle tombe dei martiri, come simbolo di gioia per la vittoria finale. Ma presso i Padri della Chiesa il cavallo di solito non trova buona accoglienza: viene giudicato come un animale arrogante e lussurioso.

Così Nicola esprime la vittoria su tutte le forme di male.





### *Le nove colonne e la colonna centrale*

Adesso la lettura generale dell'ambone si deve completare considerando le nove colonne poggiate sui due leoni e sulle due leonesse alternantisi e la centrale che poggia sul gruppo delle arti liberali con la filosofia (fig. 5). Otto sono le colonne su cui si poggia la struttura architettonica dell'ambone, ma la nona colonna, posta al centro, sostiene il peso maggiore.

Anche qui la differenza con Pisa è evidente: nell'ambone del battistero Nicola utilizza solo sette colonne: questo richiedeva la struttura architettonica, ma non senza riferimento alla Scrittura dove in Prv 9,1 si afferma che la Sapienza ha scolpito le sue sette colonne per la formazione del saggio invitandolo al convito, aspetto che in qualche modo lega i due manufatti del Pisano.

A Siena si evidenzia il numero nove, che è il prodotto della moltiplicazione del tre per se stesso, indice di perfezione. Nove per Paolo sono i doni dello Spirito Santo (1 Cor 12, 4-11) e in Sir 25,7 nove sono le situazioni felici nel cuore dell'uomo. È un numero di perfezione, per molti legato anche al giusto giudizio di Dio. Ora si è detto che la nona colonna, che occupa la posizione centrale, poggia sul gruppo scultoreo rappresentante le arti liberali e la filosofia. E questo non a caso, perché il nove, liberato da ogni peso di potere transitorio, tende alla vera saggezza: per questo i doni dello Spirito in Paolo sono nove. Quindi la nona colonna dell'ambone si fonda sulle arti liberali e la filosofia.

Seidel spende molte pagine a studiare il problema delle arti liberali e della filosofia unite assieme; sicuramente un aspetto di notevole significato, che egli lega soprattutto all'esaltazione della nascente università degli studi di Siena.<sup>18</sup> Questo certo è possibile, ma mi sembra eccessiva l'enfaticizzazione legata alla città, quando si tratta di un pensiero assai diffuso, specie nel mondo medievale, prima che la Scolastica proponesse soluzioni diverse.

Fu l'opera di Cassiodoro a determinare che il programma pedagogico contenuto nelle sette arti liberali divenisse norma didattica del Medioevo. I suoi due libri *De institutione divinarum litterarum* e *De artibus et disciplinis liberalium litterarum* tracciano il programma di studio che fu la pedagogia tipica del Medioevo. Seguendo il pensiero di Cassiodoro, Isidoro di Siviglia scrisse l'opera *Originum libri XX* che, sebbene enumera tutte le scienze dell'antichità, conserva e precisa la classificazione delle sette arti liberali. A Cassiodoro e Isidoro s'ispirò la scuola di York, dove in-

segnarono Beda, Egberto e Alcuino. E proprio quest'ultimo riprese con vigore l'idea propria di sant'Agostino, per il quale le arti liberali dovessero servire quale fondamento per una scienza più alta, la scienza della religione.<sup>19</sup> Ancora notiamo che non è avvenuto lo scollamento tra filosofia e teologia la cui unità ha avuto grande importanza e fu lacerata dalla Scolastica decadente, come ben ha testimoniato l'allora cardinale Joseph Ratzinger.<sup>20</sup>

Abituati a leggere la vita cristiana quale dimensione teologica e spirituale, ci è difficile comprendere che la tradizione antica riteneva il cristiano quale vero filosofo; la relazione si poneva con il filosofo cinico, che non si cura di sistemi filosofici, ma cerca l'affermazione del vivere pur attraverso la tremenda esperienza del morire. Fin da Giustino il cristianesimo è definito "vera filosofia", perché questo continuamente spinge alla ricerca di Dio e conduce l'uomo a vivere secondo il Logos e in comunione con esso. È proprio la ricerca teologica del XIII secolo che porterà ad abbattere questa unità, ritenendo la filosofia indagine della pura ragione che cerca di offrire risposte agli interrogativi fondamentali dell'uomo. La teologia invece è ritenuta come considerazione riflessa e critica della Rivelazione; è fede che cerca evidenze e ragioni.<sup>21</sup> Proprio nel XIII secolo, però, lo stesso Bonaventura continua a prospettare una conoscenza del messaggio biblico con i metodi della riflessione filosofica.<sup>22</sup> Per questo dal percorso conoscitivo delle arti liberali, dalla minore alla maggiore, si giunge a volgere lo sguardo in alto formando il vero filosofo, che è tale perché penetra il mistero di Dio, che è carità; e in questo processo è sostenuto dalla fede e dalla speranza che si rendono concrete nel vivere le virtù cardinali quale fondamento dell'esperienza cristiana.

Questo è il primo messaggio, filosofico-teologico secondo il pensiero antico, che Nicola, fedele alla tradizione e innovatore delle forme, propone a chi si accosta all'ambone. Questo processo "ideologico" si è iniziato a Pisa.

L'opera pisana è stata studiata in modo esauriente dal punto di vista stilistico, sottolineando che il valore artistico supera di gran lunga quello degli altri amboni toscani più o meno coevi, e ancora a pianta quadrata, e quello stesso di Guglielmo all'epoca ancora nella cattedrale pisana. Il risultato di tale elaborazione esprime nell'opera di Nicola un crescendo di forti emozioni, vera novità nel campo degli amboni. Tale realizzazione deve coinvolgere gli uditori durante la lettura dell'apostolo e la proclamazione del Van-

gelo, tanto da farli aderire con fede e carità alla parola ascoltata. Esperienza portante e salvante dell'azione celebrativa.

Non intendo procedere qui a tale lettura iconografica; a questa mi riferisco solo per sostenere ancora una volta il progresso del percorso spirituale di Nicola, che culmina nell'opera senese fino a raggiungere una vera empatia con i contenuti della Parola di Dio e dell'antica tradizione.

### I REGISTRI SUPERIORI DELL'AMBONE

Posto quanto sopra a fondamento della nostra lettura teologica, è necessario affrontare l'ultima parte che consiste nella lettura di quanto segue, tutto legato alla Scrittura nella sua unità di Antico e Nuovo Testamento. Mi riferisco ai profeti e ai diversi momenti dell'evento salvifico di Cristo, divisi e allo stesso tempo uniti dalle sculture che separano e uniscono allo stesso tempo i diversi specchi. Per questo è fondamentale tenere in considerazione la teologia della celebrazione, che consente un pieno approfondimento e comprensione del modo di proporre da parte di Nicola il programma iconografico.

### La profezia anticipo e comprensione del Mistero

Nei pennacchi degli archetti trilobati sono raffigurati i profeti e con questi le immagini di una Sibilla e di Virgilio. La perdita del colore non permette di leggere le iscrizioni dei cartigli che identificavano i diversi personaggi. A buon diritto, per superare l'ostacolo, Seidel ricorre a studiare la celebrazione della vigilia nella notte della Natività del Cristo, che riassume la totalità del mistero salvifico, reso sicuro dalla nascita del Verbo nella carne umana.<sup>23</sup>

Fu la tradizione francescana a focalizzare l'attenzione "popolare" del Natale sulla nascita avulsa da tutti i contenuti celebrativi, che proponevano e propongono l'evento natalizio nella dimensione escatologica, con la centralità della Resurrezione e la conseguente partecipazione dell'uomo a questa mediante i sacramenti dell'iniziazione. Nello sviluppo dell'ufficiatura natalizia, come per altre ufficiature, specialmente dal mondo franco-germanico vennero delle drammatizzazioni che servivano a rompere la monotonia del canto e delle letture.<sup>24</sup> Per il Natale anziché procedere a una lettura dei testi profetici si cercò di vivacizzare l'ufficio col chiamare in causa i diversi profeti che annunziarono il Cristo e la sua opera di salvezza fino alla Parusia.<sup>25</sup> Ogni profeta chiamato

5. Nicola Pisano e collaboratori, le arti liberali alla base della colonna centrale. Siena, cattedrale di Santa Maria Assunta.





6. Nicola Pisano e collaboratori, *Abacuc* (a destra) e altro profeta non identificato. Siena, cattedrale di Santa Maria Assunta.



7. Nicola Pisano e collaboratori, la *Sibilla* e *Virgilio*. Siena, cattedrale di Santa Maria Assunta.

in causa sintetizzava il proprio annuncio di Cristo. L'uso si diffuse, per cui Seidel a ragione propone questa soluzione per identificare quelli che diversamente sarebbero non identificabili.<sup>26</sup> Per cui si possono riconoscere Isaia e Abacuc, Zaccaria e Sofonia, Geremia e Baruc (fig. 6), che propongono nelle loro profezie la totalità dell'evento salvifico fino alla Parusia. Non si perde pertanto il significato globale della Natività.

La liturgia di quella notte, però, esigeva anche testimonianze provenienti dal mondo pagano: ecco allora Virgilio e la Sibilla, presenti nella medesima celebrazione liturgica (fig. 7).

La Sibilla, già accolta dalla tradizione ebraica, è riletta nella tradizione cristiana quale profetessa sia della nascita di Gesù sia del giudizio ultimo,<sup>27</sup> mentre Virgilio è considerato profeta della nascita di Cristo per la sua egloga IV, dove si canta di una vergine (anche se non viene definita madre del bambino), di un bambino, che riceverà vita divina e vedrà gli eroi mescolati con gli dei, e sarà lui stesso visto da loro, con il quale qualsiasi traccia rimasta della nostra colpa svanirà, liberando la terra dalla sua perpetua paura. Per questo un'antifona medievale della notte di Natale suonava così: «Maro, Maro, vates gentium da nobis Christi testimonium».<sup>28</sup>

#### Gli eventi della salvezza realizzata

L'ultimo modulo è quello degli specchi che circoscrivono l'area della proclamazione della Parola di Dio. Si deve

subito ribadire che, se a Pisa delle colonnine delimitavano le raffigurazioni dei diversi specchi, a Siena le piccole sculture che incontriamo tra uno specchio e l'altro non hanno affatto la funzione di delimitare, ma quella di unire le diverse e complesse figurazioni che narrano la *historia salutis*. Non sono solo un fregio che viene a unire le diverse sezioni, ma un elemento di congiunzione e sintesi teologica: credo che questo esprima la diversità di lettura, dalla diacronia alla sincronia.

#### L'ingresso all'ambone e tecnica della realizzazione

Prima fondamentale caratteristica è che all'apertura per l'ingresso sia collocata da una parte la Vergine Annunziata (fig. 8) e dall'altra, prima della sostituzione, l'Angelo annunziante, come ha dimostrato Seidel (fig. 9). Se l'Annunziata apre alla complessa scultura seguente, l'angelo annunziante chiudeva in origine la scena, altrettanto complessa, di quelli che sono definiti ordinariamente "dannati". Il messaggio teologico è evidente: la Parola è continuamente annunziata per essere accolta sempre, anche nelle situazioni più complesse, che sembrano umanamente incapaci di accoglierla, vedi appunto la figurazione del settimo specchio dell'ambone, dove pur nell'intreccio denso delle figure pochi sembrano i veri dannati. Da questo primitivo messaggio dobbiamo leggere gli specchi seguenti unitamente alle sculture che li dividono/uniscono.



8. Nicola Pisano e collaboratori, la *Vergine Annunziata* all'ingresso dell'ambone. Siena, cattedrale di Santa Maria Assunta.

È stato molte volte affermato che le dimensioni delle figure a Siena vengono ulteriormente ridotte a favore di un arricchimento dell'aspetto narrativo. Il gran numero di personaggi tende a far scomparire il fondo e la profondità spaziale della rappresentazione supera illusionisticamente la distanza reale misurabile tra la cornice in primo piano e la lastra marmorea del fondo. Nello stesso tempo la disposizione in profondità delle figure, l'una dietro l'altra, cede il posto a una loro collocazione in verticale, ovvero l'una sopra l'altra. Da notare sono inoltre la ricerca di un'accentuazione del movimento, il moltiplicarsi dei piani del rilievo, il contrasto tra lo sfondamento in profondità e l'emergere dal fondo delle figure, quest'ultimo ottenuto non di rado con l'aiuto di aggiunte in marmo. Ma questo è indice di un pathos proprio dell'iconografo, un modo di cogliere la Parola proclamata nella sua continua presenza e nel suo inserimento permanente nella storia.

Inoltre, ben conscio che la lettura critica del manufatto artistico sopra riportata è sicuramente vera e offre bene l'idea



9. Gruppo della *Vergine Annunziata* nella ricostruzione ipotetica di Max Seidel.

dell'aspetto esteriore dell'opera assai diverso rispetto al manufatto pisano, sono pur tuttavia convinto che a Siena non ci troviamo di fronte a una narrazione storica degli eventi come a Pisa, ma piuttosto a una lettura teologica che si inserisce nell'alveo dell'antica tradizione cristiana, attraverso immagini spesso sincroniche.

#### Visitazione, Natività, pastori

La Vergine Annunziata apre l'area che accoglie diversi eventi che provengono dalla lettura di Lc 1-2 e dalla tradizione apocrifia, riuniti in sintesi mirabile tanto da occupare tutto lo specchio, annullando lo sfondo e costringendo le figure a sovrapporsi (fig. 10). Al centro, l'immagine classica della Natività: il Bambino, che conserva le fattezze della tradizione, avvolto nelle bende e «deposto nella mangiatoia» (Lc 2,8) che assume già, secondo la stessa narrazione evangelica, la valenza del sepolcro,<sup>29</sup> sovrastata dal bue, dall'asino e dagli angeli, tesi verso i pastori per donare la notizia lieta





10. Nicola Pisano e collaboratori, *Visitazione, Natività, Pastori*. Siena, cattedrale di Santa Maria Assunta.

del Salvatore (Lc 2,8-12); sotto il Bambino la puerpera che è sdraiata dopo aver partorito, che non è tesa a guardare il figlio, ma piuttosto a rivolgere lo sguardo all'esterno, appoggiata sul braccio sinistro nella tipica postura di una matrona stesa sul triclinio. Il cuore dell'immagine, Bambino e Madre, divide la raffigurazione in diverse parti. In alto sulla sinistra l'incontro delle due donne incinte, Maria e la parente Elisabetta, ambedue con uno sguardo grave e pieno di meraviglia, tese l'una verso l'altra, escludendo nel loro abbraccio le figure alle loro spalle, forse due ancelle.

Sotto la Visitazione, la scena degli Apocrifi che vede le due levatrici a lavare il neonato, con alla sinistra Giuseppe, la cui figura è quella tradizionale del vecchio. Il neonato, sorretto dalle levatrici, spicca per la corporatura possente, con le fasce addominali ben pronunciate e con braccia e gambe forti e tornite, anche qui secondo la tradizione iconografica antica, da noi detta "bizantina", che sa di rappresentare nel Bambino l'Antico dei giorni (Dn 7,9-10).

Nella parte destra in basso sicuramente sei tra capri e arieti, collocati dissimmetricamente; in alto il gruppo dei pastori: due protesi verso l'esterno e due a guardare gli angeli. Questi certo rimandano al Vangelo di Luca, ma nel-

la loro tensione nell'accogliere la notizia (i due in basso) e protesi verso l'esterno (i due in alto) al di là della scena sembrano voler significare quanto la tradizione patristica aveva evidenziato, cioè la figura dei "pastori" che dovranno annunciare la Parola di Dio al mondo.<sup>30</sup> Se osserviamo bene l'immagine vediamo che nessuno dei pastori è teso verso il neonato, ma lo sguardo di ciascuno corre altrove.<sup>31</sup>

La notizia è il Salvatore, attorno al quale rifiorisce la vita: secondo la profezia di Abacuc (Ab 3,2 LXX) il Signore sarà riconosciuto in mezzo a due animali. Da qui allora quasi a chiarificazione il testo di Isaia: «Il bue conosce il proprietario e l'asino la greppia del padrone; ma Israele non conosce e il mio popolo non comprende» (Is 1,3). Sicuramente un testo di rimprovero per Israele, ma che può essere ben esteso anche alla Chiesa.

Il segno riconosciuto va annunciato: il rapporto tra i pastori di Betlemme e i pastori della Chiesa è evidenziato proprio dalla presenza dei tre arieti.<sup>32</sup> Si rappresentò subito l'ariete che prese il posto di Isacco sulla montagna del sacrificio (Gn 22,13), ma non ci si accontentò di rappresentare questo avvenimento. La teologia della sostituzione permetteva raffronti con la morte di Cristo: l'ariete immolato al posto di Isacco sembrava raffigurare il Cristo che muore al posto dei peccatori. Fu fatto anche un altro raffronto fra l'ariete e il Cristo: di solito, l'ariete cammina in testa al gregge; ora, Gesù Cristo è il capo della Chiesa e, come tale, precede e trascina i suoi discepoli di ogni tempo. Queste relazioni si trovano già nella letteratura dei Padri della Chiesa: Tertulliano<sup>33</sup> e Agostino.<sup>34</sup> Riferendosi a Ez 34,17, dove Israele è considerato il gregge che Dio dovrà giudicare separando capri e pecore, arieti e montoni, alcuni scultori di sarcofagi hanno rappresentato degli arieti alla sinistra del Cristo, nelle scene del giudizio finale. Essendo l'ariete il capo del gregge, è naturalmente anche l'attributo dei vescovi e di coloro che sono chiamati a guidare il gregge stesso.

L'ariete è così contrapposto spesso al capro, che qui forse potrebbe significare la parte negativa, secondo Lv 16,8-10: il capro per Azazel, ma conosciamo anche, con valenza positiva, il capro offerto al Signore, sempre in Lv 16, per l'espiazione dei peccati. Allora, se nel suo aspetto negativo può significare proprio il non riconoscere il Signore, nel suo aspetto positivo rimanda al sacrificio ultimo del Cristo per la remissione dei peccati. Resta però un punto fondamentale: la Parola ricevuta va portata e annunciata per la salvezza.



11. Nicola Pisano e collaboratori, *Paolo con i discepoli Timoteo e Tito, I Magi*. Siena, cattedrale di Santa Maria Assunta.

### *I Magi*

Visitazione e pastori posti all'incirca sullo stesso livello rimandano, dunque, all'annuncio della Parola e con questa del Mistero della salvezza a tutti gli uomini; questa salvezza da annunciare nell'oggi è affidata ai capi che guidano il gregge, pertanto la scultura che conclude e apre alla raffigurazione seguente è con scelta molto felice Paolo, chiamato a essere apostolo delle nazioni, e i suoi discepoli Timoteo e Tito, considerati nella loro condizione di pastori:<sup>35</sup> la scena che segue infatti è quella dei Magi, che a Pisa sono colti essenzialmente nel momento dell'adorazione e dell'offerta, mentre a Siena questo aspetto è molto compresso, e invece assume rilevanza il cammino per giungere al Bambino, il Re che è nato (fig. 11). L'incontro è il frutto di questo cammino, fatto di comprensione della Parola e dei segni. Cammino di liberazione e di purificazione, i cui frutti dovranno essere offerti: allora la Madre offre il Figlio, scena che occupa la parte più piccola della formella e che è ripresa dalla scultura che precede la presentazione al Tempio.<sup>36</sup>

Nicola vuole sottolineare l'urgenza di questo percorso, che d'altra parte, come si rileva dal vangelo di Matteo, riprende per altre vie, che devono portare a nuovi incontri.<sup>37</sup>

### *Presentazione al Tempio e fuga in Egitto*

La scultura della Vergine col Bambino in braccio, la Regina che porta il Re,<sup>38</sup> chiude certo la scena dei Magi, ma apre anche la scena seguente, con la presentazione al Tempio e la fuga in Egitto. In questa scultura notiamo il distaccarsi dall'iconografia tradizionale per avvicinarsi al gusto del gotico francese (fig. 12).

Lo specchio seguente racchiude tre episodi dell'infanzia: la presentazione al Tempio (Lc 2,22-38), la decisione di Erode di uccidere il Bambino (Mt 2,7) e la fuga in Egitto (Mt 2,13-18). La presentazione occupa due terzi della formella: l'incontro di Dio col suo popolo.

È immediata la percezione delle differenze con la medesima scena pisana, ordinata e composta, che presenta una notevole ambientazione con lo sfondo urbanistico e un effetto di profondità dovuto ai piani sovrapposti dello schieramento delle figure. Alle spalle dei personaggi si notano templi e palazzi in cui si rintracciano spunti classici e motivi orientalizzanti.

A Siena Nicola sa tradurre la pagina lucana già come proiezione verso l'offerta sacrificale del Bambino sulla Croce. Ancora si trovano piani sovrapposti dello schieramento





12. Nicola Pisano e collaboratori, *La Vergine col Bambino, Presentazione, Fuga in Egitto*. Siena, cattedrale di Santa Maria Assunta.

delle figure, con una perdita di profondità e un efficace senso di meraviglia espresso dai volti degli astanti, che descrive lo stupore per quanto del Bambino era detto.<sup>39</sup>

La parte centrale della scena, che ha come sfondo l'immagine classica del tempio, vede la compostezza delle figure di Maria e Giuseppe che rivelano una profonda unità e un gioioso assenso di fronte al gruppo altrettanto unito del Bambino, che ha riassunto le fattezze classiche, e di Simeone, legati soprattutto dallo sguardo, che, specie quello del vecchio, esprime una profonda e significativa tensione e uno stupore per vedere realizzato il desiderio dell'attesa. Il Bambino quasi si ritrae, espressione plasticamente rivelata dalla tensione del braccio sinistro, mentre la parte destra è sostenuta dalla forte stretta della mano della Madre. C'è quasi uno scostarsi da quanto Simeone propone forse non solo con le parole, ma anche con la sua identità. Difficile determinare il senso preciso del gesto. Questo infatti può manifestare il distacco dall'antico Israele che, se pure in attesa del Messia, come ben testimonia la presenza della profetessa Anna, resta incerto e perplesso davanti a un bambino come le sovrastanti figure dimostrano. Oppure esso vuole significare quasi lo sfuggire dalle parole del vecchio, che nella citazione di Isaia

già spostano la tensione verso la Croce, presentando Gesù quale servo obbediente e sofferente per l'adempimento del progetto di Dio che segna la sconfitta del Maligno.<sup>40</sup> Questa potrebbe essere l'interpretazione più verisimile, tenendo conto della raffigurazione dell'ultimo terzo dello specchio. Ma in questo senso, secondo la testimonianza di Beda, va letta la presenza della profetessa Anna, che è figura della Chiesa, vedova per la morte del suo Sposo.<sup>41</sup>

L'ultimo terzo della formella, appunto, è occupato dalla fuga in Egitto sovrastata dalla figura malvagia di Erode e di due dei suoi figli che determinano l'uccisione del Re nato.<sup>42</sup> Analizzando la corona triforme di Erode con la sua decorazione Seidel propone giustamente e a buon diritto una lettura incarnata della storia della salvezza con diretto riferimento all'Erode dei tempi di Nicola, il Saladino, autore da poco di una nuova strage di innocenti.<sup>43</sup>

La scena della fuga è realizzata in modo tale per cui sembra che solo il Bambino sia collocato sull'asina drappeggiata con una specie di gualdrappa, mentre la madre lo sostiene e il vecchio Giuseppe è rannicchiato, quasi a nascondersi, in basso nella parte posteriore dell'asina. Il contrasto tra la parte superiore e quella inferiore è fortissimo: il re umano



13. Nicola Pisano e collaboratori, *Angeli tubicini, Strage degli innocenti, Lo Sposo*. Siena, cattedrale di Santa Maria Assunta.

violento e malvagio e il Re celeste, che secondo la profezia di Zc 9,9 viene mite cavalcando un'asina. La figurazione della fuga in Egitto allude così all'ingresso in Gerusalemme dove la violenza, che si è abbattuta sui piccoli innocenti, si abatterà sul Re mite. Giuseppe, nel suo rannicchiarsi, potrebbe riprendere il concetto teologico della separazione dall'antico Israele, mentre la madre lo sostiene quale figura della nuova comunità che dalla Resurrezione prende origine.<sup>44</sup>

#### *La strage degli innocenti*

A chiusura della scena della fuga in Egitto tre angeli tubicini dal volto triste: uno composto, con lo sguardo rivolto all'esterno, colto in posizione frontale, l'altro in movimento quasi come per entrare nel nuovo specchio, mentre il terzo sovrasta ambedue.<sup>45</sup> Di fronte alla violenza che turba e rende tristi, però, resta la certezza della vittoria sul male, che è la Resurrezione, ribadita appunto da questi tre angeli.

Il registro seguente è occupato tutto dalla strage degli innocenti di un verismo inaudito, sovrastata dal committente dell'opera, Erode, con i suoi ministri (fig. 13). C'è un senso profondo di violenza, paura e morte che a buon diritto Seidel ha posto in relazione con antiche scene di battaglia.<sup>46</sup> Allo

stesso tempo è visibile tanto il coraggio quanto la paura delle madri di fronte al truce attacco dei soldati, che rapiscono e uccidono. Il rilievo con la strage degli innocenti, per tecnica, vivacità e volumetria dei corpi, si discosta dalle altre scene figurate.

In questa, che occupa da sola il quarto specchio, i gesti di disperazione "all'antica" e i volti sfigurati dal dolore di madri e anziane parenti preparano lo spettatore al dramma, figurativamente altissimo, della Crocifissione. Ma certo sono anche richiamo all'evento drammatico di Saladino.<sup>47</sup>

#### *Lo Sposo Crocifisso e Glorioso*

La violenza, dunque, non è fine a se stessa, la Chiesa sterile da ora diviene madre feconda di figli, che genera nel dolore. Gli angeli tubicini richiamavano già il mistero della Resurrezione dei morti, adesso riaffermata dalla scultura che segue, raffigurante il Risorto dal cui lato squarciato nasce la Chiesa sposa bella e feconda (fig. 14). Innanzitutto, si deve notare, è una scena tipicamente trinitaria, così dall'alto in basso possiamo notare prima la mano, poi l'uccello (colomba?) e infine il Risorto che schiaccia il drago, secondo la promessa di Gn 3 e la profezia di Sal 90:<sup>48</sup> la totalità della raffigurazione si rife-





14. Nicola Pisano e collaboratori, *Crocefissione*. Siena, cattedrale di Santa Maria Assunta.

risce sia a quanto precede sia a quanto segue, perché questo è il culmine e il fine del mistero dell'Incarnazione, che è nella sua totalità azione trinitaria. E ancora c'è già un ribadire che la Croce è il luogo delle nozze messianiche.<sup>49</sup>

È un ramo rigoglioso quello che fuoriesce dal lato aperto, quel costato che genera l'Eva nuova. Il credente tocca un fiore e contempla la piaga aperta. Ai piedi del Risorto un francescano che a buon diritto alcuni identificano con san Bonaventura.<sup>50</sup> Il volto del Cristo è sereno e sorridente, molto curato dal punto di vista formale; la veste così drappugiata ricorda quella del filosofo: Cristo è la Sapienza eterna.<sup>51</sup>

La scultura nel modo in cui si presenta sembra veramente essere la ripresentazione di Gn 2, la nascita della femmina dalla costola di Adamo, e Gn 3, dove il serpente è maledetto e a lui si dice che il seme della donna gli schiacerà la testa. Si noti che in basso c'è il leone, simbolo di Marco, che ben esprime la vittoria dello Sposo crocifisso.

Da qui allora la scena seguente della Crocifissione: scultura molto complessa nelle sue parti (fig. 15). La prima chiave di lettura credo che si possa riconoscere in alto a destra, dove un angelo sta consolando una figura che, contrariamente a Seidel, ritengo sia da identificarsi col Cristo, e accanto un

piccolo toro simbolo dell'evangelista Luca (si veda Lc 22,43-44). Questo aiuta a comprendere quanto leggiamo nella totalità dello specchio, vera sintesi di teologia lucana e giovannea.

Al centro in posizione dominante il Crocifisso già abbandonato nell'estasi della morte ma con il corpo ancora in tensione, come rivelano la muscolatura delle braccia, gli addominali e i polpacci, in fondo come il leone della base dell'ambone. Il volto esprime una luce particolare, che manifesta come ormai tutto il dolore è terminato, l'opera voluta dal Padre si è realizzata e Adamo, il cui teschio sta in relazione alla Croce secondo la tradizione, è salvato. Si impone qui per l'atteggiamento di nobile e composto abbandono la serenità del volto del Signore, e tutta la sua figura è solo lontana parente del vigoroso Crocifisso di Pisa.

Qui sembra di rileggere le ultime parole del Signore nella narrazione lucana della passione: «Padre nelle tue mani consegno il mio Spirito» (Lc 23,46). Allo stesso tempo notiamo la tensione per il combattimento definitivo, quello della Chiesa, secondo Ap 12.

Dalla parte sinistra del Crocifisso stanno coloro che lo hanno voluto crocifiggere, ritratti in atteggiamento di paura e terrore, oppure che volgono altrove lo sguardo o ten-



15. Nicola Pisano e collaboratori, *Lo Sposo risorto che genera la Chiesa sposa*. Siena, cattedrale di Santa Maria Assunta.

tano di nascondersi. Uomini incapaci di «guardare Colui che hanno trafitto». L'evangelista Luca allude, nell'allontanarsi degli uomini dal luogo della crocifissione, all'urgenza di «guardare» il trafitto (Lc 23,49), secondo la profezia di Zaccaria (Zc 12,10), esplicitamente citata dall'evangelista Giovanni (Gv 19,37), movimento che invece riconosciamo in coloro che si trovano nella parte destra immediatamente sotto il braccio del Cristo. Si potrebbe qui alludere anche all'altra scena tipica di Luca, quella dei due briganti crocifissi a destra e a sinistra del Signore (Lc 23,39-43).<sup>52</sup>

Nel registro più alto di destra due donne di cui una sorregge un edificio che potrebbe essere un tempio: Seidel vorrebbe identificarle con la Sinagoga e la Chiesa. Su questo aspetto, però, adesso non approfondisco la ricerca.

Nel registro inferiore rispetto a coloro che guardano ci sono i cosiddetti «dolenti», che di per sé iconograficamente sono dei contemplanti, si nota molto bene la diversità con le donne «dolenti» dello specchio che ritrae la strage degli innocenti. La posizione della Madre è quella tipica dell'estasi e le lacrime del discepolo amato sono altrettanto legate alla realtà mistica di coloro che si lasciano fare dolenti per il male del mondo nella contemplazione della bontà divina.<sup>53</sup>

#### *L'angelo della Resurrezione*

Al centro, per chiudere la scena della Crocifissione e aprire alle due ultime raffigurazioni del giudizio, sta l'angelo/diacono (certo simbolo di Matteo) che porta tra le mani il prezioso libro dei Vangeli, su cui è visibile, dalla parte del verso della coperta, la Croce gloriosa (fig. 16).<sup>54</sup>

È l'angelo della Resurrezione, il diacono, che continua a proclamare il Vangelo, dall'aquila (simbolo di Giovanni), l'uccello che «vede» e giunge alle vette più alte:<sup>55</sup> questo è luogo naturale e permanente della proclamazione del mistero della Resurrezione, luogo dove continua a realizzarsi senza sosta quell'annuncio che Nicola ha iconicamente mostrato all'ingresso dell'ambone. Qui sta il culmine della teologia descritta nei diversi specchi, precedenti e seguenti. La divina Parola, che è il centro indispensabile della celebrazione della Chiesa, accolta nei suoi contenuti a partire dalla Resurrezione, è la causa della salvezza dell'uomo e della sconfitta del Maligno. Nel permanente memoriale della celebrazione, infatti, è la Parola di Dio che dice la vittoria della Croce e la sconfitta dell'antico serpente, la realizzazione della benedizione di Giacobbe per Giuda. Ora proprio nella teologia lucana la felicità è solo di coloro che «ascol-





16. Nicola Pisano e collaboratori, *Angelo/diacono e prima scena del Giudizio*. Siena, cattedrale di Santa Maria Assunta.

tano e fanno la Parola» (Lc 8,19-21), cioè rendono visibile la vittoria del Cristo nell'obbedienza al suo Vangelo. Si noti ancora che la lettura dell'apostolo doveva essere fatta da un leggio minore posto sopra san Paolo, l'autore neotestamentario più letto nel corso dell'anno. Il profeta era ormai scomparso dal VI secolo, sia in Oriente sia in Occidente, per la celebrazione eucaristica.

#### *Il Giudizio: un unico specchio teologico*

Significativo il messaggio qui espresso, perché il periodo storico in cui l'ambone è scolpito vede ormai un abbandono del senso della Parola nella celebrazione.<sup>56</sup> In forza di questo suscita meraviglia che a Siena Nicola divida la scena del giudizio in due specchi contigui riuniti dalla serena figura del Cristo "giudice" attorno al quale gli angeli sostengono la Croce gloriosa e i segni della Passione redentrice (fig. 17). Come tutti gli angeli dell'ambone anche questi sono rivestiti degli abiti diaconali, tendenti al tipo bizantino, per esplicitare la funzione stessa del diacono che li manifesta nella celebrazione: gli angeli ministri della sua Parola e della manifestazione dell'opera di salvezza, ministri nel Giudizio che si fonda sulla Parola annunciata.

La Croce gloriosa e i gli strumenti della Passione sono la certezza della misericordia di Dio per l'uomo. Sovrastano il Cristo gli apostoli che, assieme al Cristo giudice mite, legano insieme i due spazi. Lo specchio contenente i beati vede personaggi sovrapposti in diverse serie quasi perfettamente allineate: nella prima serie in alto «a destra del Re» sta la «Regina», che secondo Sal 44,10 doveva essere rilucente di oro.

C'è in ogni personaggio raffigurato una tensione adorante e un'attonita meraviglia. Di per sé sono tutti "sopravvestiti" secondo la teologia paolina (2 Cor 5,2), ognuno secondo la propria condizione; ma nell'ultima fascia in basso si resta meravigliati di vedere sicuramente un personaggio nudo e altri mezzi svestiti, che si addicono invece a quella che dovremmo definire la zona dei dannati.

Se rileggiamo Mt 22,1-14 ci rendiamo conto che chi non possiede la veste, che è quella dell'iniziazione, donata dal Padre, non può entrare nella sala del banchetto nuziale. Questa veste sappiamo da Ap 19,8 che è tessuta dalle opere della carità. È il senso dell'affermazione paolina dell'essere trovati sopravvestiti. Eppure qui nella parte destra uno è nudo e un altro è appena ricoperto, e non possiamo pensare che si tratti di un allungamento della fascia dei dannati.

La parte sinistra si presenta molto complessa, diversa da quelle scene di giudizio che raffigurano la parte dei dannati, come per esempio nell'ambone di Pisa. Qui la situazione non è ancora del tutto definita: solo nella fascia inferiore stanno sotto il potere di Satana, ritratto secondo la tradizione iconografica, alcuni personaggi "nudi" e ormai esprimono una silenziosa tristezza. Nelle altre fasce c'è ancora la lotta per liberare l'uomo dal potere di Satana e dei suoi angeli. Nella parte sinistra dello specchio la tensione è tutta rivolta verso il Giudice mite, come pure si nota la lotta degli angeli buoni per strappare gli uomini ai demoni. Così è proposta una salvezza che va al di là della stessa con-

clusione della vita umana e legata sempre al mistero della Resurrezione di Cristo, che ormai non fa più parte della nostra teologia, ma a cui proprio Benedetto XVI ha alluso nell'enciclica *Spe salvi*: la Parola è ancora annunciata, anzi è la visione diretta del Cristo giudice mite, ed è causa di sofferenza e di salvezza.<sup>57</sup> In fondo è la teologia che esprime Matteo nella parabola degli operai, chiamati dopo la fine del giorno (Mt 20,1-18).

Se gli angeli tubicini chiudono lo specchio a memoria perenne della resurrezione dell'uomo a causa della Resurrezione di Cristo, non dobbiamo dimenticare che, immediatamente dopo, Nicola ha posto l'angelo annunziante, che



17. Nicola Pisano e collaboratori, *Cristo giudice e seconda scena del Giudizio*. Siena, cattedrale di Santa Maria Assunta.



certo sta in relazione con la Vergine collocata dalla parte opposta dell’apertura, ma non si può negare che abbia anche una relazione con quanto lo precede: Cristo/Parola brucia per la salvezza. Il Vangelo è annunciato sempre per strappare l’uomo dal potere di Satana. È Cristo fuoco tremendo che passa al vaglio l’uomo. La vittoria su questo è ancora dono gratuito di Dio.

#### HA VINTO IL LEONE DELLA TRIBÙ DI GIUDA

La profezia di Giacobbe trova la sua realizzazione nella Croce del Signore, che non è mero dramma di dolore, ma segno certo di vittoria e resurrezione. Così, in fondo, possiamo concludere nella lettura teologica di questo ambone, che nella sua completezza canta la vita, che pure passa attraverso l’esperienza del dolore.

La prima immagine di questa lettura era la figura del leone stiloforo, la cui valenza teologica ho sopra mostrato. L’ultima immagine è ancora il leone che sta ai piedi dello Sposo crocifisso e risorto, quasi la firma di tutta la scultura di Nicola. Il leone è segno del vivente dal cui lato squarciato nasce la Chiesa sposa, tralcio rigoglioso che attinge da Lui la sua forza vitale, mentre è schiacciata la testa del serpente antico.

Ma che senso ha tutto questo per un sopraelevamento necessario specie per l’acustica? La spiegazione è posta da Nicola all’apertura: la Parola divina, Parola della Resurrezione, è perennemente annunciata e continuamente segna la sconfitta del Nemico sempre in agguato ma ormai definitivamente sconfitto. Una Parola che deve penetrare e illuminare la tenebra. La celebrazione liturgica, che non è un puro susseguirsi di gesti vuoti e insignificanti, un ritualismo ripetitivo e monotono, ha il proprio centro nella Pa-

rola proclamata dal diacono in questo giorno di salvezza, il nuovo primo, l’ottavo giorno della storia. Parola proclamata che ogni volta fa nuova tutta la realtà.

Questa accolta nell’ascolto, che è obbedienza, è il fondamento del “memoriale” che rende stabile la vittoria della Croce e la comunica all’assemblea che celebra il mistero fino al compimento della storia e al giorno della resurrezione della carne.

Quanto il diacono, l’angelo della Resurrezione, proclama nel canto diviene carne e sangue nei santi segni da cui la sposa è nutrita per partecipare della vittoria, cioè «per la remissione dei peccati», formula permanente del giubileo biblico, per essere la sposa salvata, che vive la tribolazione del tempo presente, tutta tesa alla sconfitta ultima di Satana, schiacciato dal piede immacolato dello Sposo.

Ciò che ogni volta mi sorprende è che di fronte alla banalizzante sciatteria liturgica attuale, definita in numerosi modi, noi possiamo constatare che chi ci ha preceduto nella fede ha voluto esprimere in tutto l’apparato liturgico il mistero come «bellezza», mostrando di aver compreso che la *historia salutis* è rivelazione della bellezza divina che vince come luce sulle tenebre, cui il Nemico vuole avvolgere l’uomo.

L’unico rimpianto di fronte alla scultura del Pisano, ma non solo di lui, è l’assenza del colore, che offriva la pienezza del significato a tutto il manufatto, rimandando così alla luce divina increata di cui la liturgia, culmine e fonte della carità, è piena rivelazione.

Certo alcuni aspetti devono essere ancora teologicamente approfonditi, specie nello specchio della Crocifissione, ma credo che questo sia l’essenziale della proposta che Nicola, accettando il programma iconografico offerto, offre a chi con fede guarda questo monumento perenne di amore per la Parola divina.

4 Ivi, I, pp. 109-345.

5 Si veda T. Federici, *L'icona della Santa Theotókos, la SempreverGINE Madre di Dio*, atti della due giorni di studio (Firenze, 29-30 maggio 1990), a cura di L. Crociani, Firenze 1993, pp. 13-15 con bibliografia: qui l’autore evidenzia, in relazione alla Parola, l’urgenza del recupero della teologia simbolica.

6 L’opera di Max Seidel sarà il maggior punto di riferimento, anche se per alcuni aspetti, per esempio la sua insistente lettura delle scelte iconografiche in relazione a Siena, non la condivido pienamente.

7 Si veda G. Bosio, E. dal Covolo, M. Maritano, *Introduzione ai Padri della Chiesa*, Torino 1993.

8 Si veda A. Ferrua, *L’ogdoade patristica e i suoi riflessi nella liturgia e nei monumenti*, «Augustinianum», XIV, 1974, pp. 368-378; si veda anche A. Quacquarelli, *L’ogdoade patristica e i suoi riflessi nella liturgia e nei monumenti*, Bari 1973.

9 Si veda L. Brandolini, *Domenica*, in D. Sartore, A.M. Triacca, C. Cibien, *Nuovo Dizionario di Liturgia*, Cinisello Balsamo 2001, pp. 584-602 (con bibliografia).

10 Seidel 2012, cit., I, pp. 305-336.

11 *Liturgia horarum iuxta Ritum Romanum*, vol. I, editio typica 1974, p. 113.

12 Ignazio, *Lettera ai cristiani di Magnesia*, in *Opera patrum apostolicorum*, a cura di F.X. Funk, vol. I (*Epistulae Barnabae, Clementis Romani, Ignatii, Polycarpi, Anonymi ad Diognetum; Ignatii et Polycarpi Martyria; Pastor Hermae*), pp. 191-195.

13 Seidel 2012, cit., I, pp. 250-256.

14 È abbastanza evidente che nel suo aspetto negativo è assimilato a Satana: si veda per esempio 1 Pt 5,8b.

15 Si può qui indicare almeno due autori tra i più antichi: Ippolito, *Le benedizioni di Giacobbe*, in PO 27 e Cirillo di Alessandria, *Glaphyra alla Genesi*, in PG 69.

16 Ambrogio, *I patriarchi* 4,17, in CSEL 32/2.

17 Il capro è qui colto nella sua significazione negativa, legata alle forze del male.

18 Seidel 2012, cit., I, pp. 175-211.

19 Si veda G. Saitta, P. D’Ancona, *Arti liberali*, in *Enciclopedia italiana*, Roma 1929; www.treccani.it, *Dizionario di filosofia* 2009.

20 J. Ratzinger, *Natura e compito della teologia. Il teologo nella disputa contemporanea. Storia e dogma*, Milano 1993, pp. 17-24.

21 Ivi, pp. 20-24.

22 Ivi, pp. 28-30.

23 Seidel 2012, cit., I, pp. 213-235.

24 Da qui nasce appunto il dramma sacro. Si veda E. Cattaneo, *Introduzione alla storia della liturgia occidentale*, Roma 1969, pp. 199-200: le prime drammatizzazioni sono legate alla Resurrezione. Si veda anche E. Franceschini, *Teatro medievale*, Milano 1960.

25 Come spesso capitava, la funzione pratica era antigiudaica.

26 La lettura proposta rimanda certo all’ostilità del cristianesimo per Israele deicida, dimentico di quanto l’apostolo afferma in Rm 9-11.

27 Si veda G. Sfameni Gasparro, *Oracoli Profeti Sibille. Rivelazione e salvezza nel mondo antico*, Roma 2002.

28 Si veda R.E. Brown, *The Birth of the Messiah. A Commentary on the Infancy Narratives in Matthew and Luke*, New York 1977, trad. it. *La nascita del Messia secondo Matteo e Luca*, Assisi 2002.

29 Si veda A. Serra, *Maria di Nazaret. Una fede in cammino*, Milano 1993.

30 Tratto questo della tradizione patristica. Si veda qui almeno Beda, *Omellie sul Vangelo*, 1,7 (CCL 122). La lettura non è solo occidentale, ma anche orientale: si veda Origene, *Omellie sul Vangelo di Luca*, 12,2 (SC 87).

31 Si veda A. Serra, *I pastori al presepio. Riflessioni su Lc 2,8-20 alla luce dell’antica tradizione giudaico-cristiana*, «Ricerche storico-bibliche», IV, 1992, pp. 109-132.

32 Non bisogna mai dimenticare la duplice valenza tanto dell’ariete quanto del capro/capra.

33 Tertulliano, *Adversus Iudaeos*, XIII (CSEL 70).

34 Agostino, *Contra Maximum haereticum Arianorum episcopum libri duo* (PL 42).

35 Da notare che al di sopra di questo gruppo scultoreo doveva collocarsi il leggio per la lettura dell’apostolo.

36 Si veda Gregorio Magno, *Omellie sui Vangeli*, 10,6 (PL 76).

37 La lettura di Mt 2,1-12 ci riporta ancora alle arti liberali, a quella astrologia che deve innalzare alla visione delle realtà superiori, attraverso, ancora una volta, la conoscenza della Parola, una lettura difficile che porta a conseguenze diverse nella realizzazione: altre sono le vie dei Magi (segno delle nazioni che vengono alla fede), altra è la via di Erode.

38 Sicuramente non è da passare sotto silenzio la dimensione ecclesiologica.

39 Simeone lo lega al Servo sofferente e Anna, la profetessa, lo definisce purificazione (redenzione) di Israele, ma la falsa riga resta quella del Servo di Isaia.

40 Simeone allude al primo carme del Servo: Is 42,1-7.

41 Beda, *Spiegazione del Vangelo di Luca*, 2,38 (CCL 120).

42 Seidel 2012, cit., I, pp. 273-303 propone un’attenta lettura dei quattro personaggi indicati da lui come figli di Erode, con la loro storia malvagia. La lettura fatta è verosimile, anche se forse bisognerebbe ripensare meglio ad alcuni particolari storici.

43 Erode e Saladino sono la personificazione del Maligno con la loro menzogna e violenza. Ancora questo secondo il pensiero della tradizione ecclesiale: si veda Pietro Crisologo, *Sermoni*, 158 (CCL 24).

44 Si deve ancora considerare il pensiero di Pietro Crisologo, *Sermoni*, 150.

45 Il legame tra gli angeli che suonano la tromba e la resurrezione dei morti è offerta da Paolo in 1 Ts 4,16-17. La tripletta di angeli pone l’accento sulla potenza della Resurrezione.

46 Seidel 2012, cit., I, pp. 502-503.

47 La scena truculenta descrive plasticamente quanto afferma Ilario di Poitiers, *Commentario a Matteo*, 1,7 (SC 254).

48 Per una comprensione di questo, e proprio in chiave liturgica, si veda T. Federici, *Cristo Signore Risorto Amato e Celebrato. Commento al Lezionario Domenicale Cicli A, B, C. I. Celebrare Cristo Risorto nella sua Parola*, Roma 2014, pp. 38-40.

49 Ivi, III, *Ciclo A – Matteo (parte seconda)*, pp. 567-570.

50 Si veda Seidel 2012, cit., I, pp. 264-272.

51 Si veda Ratzinger 1993, cit., p. 17.

52 Per meglio comprendere non solo le allusioni ai testi evangelici, ma anche la teologia che ne deriva, si veda Federici 2014, cit., II, pp. 138-153.

53 Si veda M.R. Del Genio, *Il dono delle lacrime*, in *Dizionario dei fenomeni mistici cristiani*, a cura di L. Borriello, R. di Muro, Milano 2014, p. 49.

54 Il *recto* dell’Evangelionario classico propone il Cristo risorto.

55 Si veda L. Charbonneau-Lassay, *Le Bestiaire du Christ. La mystérieuse emblématique de Jésus-Christ*, Bruges 1940, trad. it. *Il bestiario di Cristo. La misteriosa emblematica di Gesù Cristo*, vol. II, Roma 1995. A. Cattabiani, *Volario*, Milano 2000.

56 Si veda S. Marsili, *La liturgia, momento storico della salvezza*, in B. Neunheuser, S. Marsili, M. Augé, R. Civil, *Anàmnesis. I. La liturgia, momento della storia della salvezza*, Casale Monferrato 1974, pp. 58-67.

57 Benedetto XVI, *Spe salvi*, 44-48, 30 novembre 2007.

1 Per una bibliografia assai esauriente si veda M. Wundram, *Nicola Pisano*, in *Enciclopedia dell’arte medievale*, Roma 1997, VIII, pp. 687-695.

2 Si veda F. Aceto, *Pisano, Nicola*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, Roma 1960-, LXXVIII (2013), *ad vocem*: qui le aggiunte bibliografiche fino al 2011.

3 M. Seidel, *Padre e figlio. Nicola e Giovanni Pisano*, 2 voll., Venezia 2012: opera fondamentale e senza la quale è impossibile ormai effettuare una ricerca sui due grandi iconografi.





1. Nicola Pisano, ambone. Pisa, battistero di San Giovanni.

---

GIANNI CIOLI

---

## La rappresentazione della Crocifissione e del Giudizio universale

negli amboni di Nicola e Giovanni Pisano

---

### LA NOVITÀ ARCHITETTONICA E ICONOGRAFICA DELL'AMBONE PISANO DI NICOLA E L'EVOLUZIONE IN QUELLO SENESE

L'ambone istoriato realizzato da Nicola Pisano per il battistero di Pisa tra il 1256 e il 1260 è un'opera innovativa rispetto alla tradizione, sia per l'impianto architettonico che per il programma iconografico.<sup>1</sup> La novità architettonica è costituita principalmente dalla pianta esagonale (fig. 1) che lo distingue dall'ambone a pianta rettangolare realizzato da Guglielmo per la primaziale tra il 1159 e il 1162. La novità del programma iconografico consiste soprattutto nella scelta di inserire negli ultimi due pannelli del parapetto e dopo le scene dedicate all'infanzia del Salvatore, le raffigurazioni della Crocifissione e del Giudizio, assenti, a quanto mi risulta, negli amboni istoriati precedentemente realizzati.

Secondo Antje Middeldorf Kosegarten la pianta esagonale non costituirebbe un'assoluta novità: l'opera del Pisano andrebbe infatti considerata in relazione agli amboni a pianta poligonale della regione adriatica sotto l'influenza di Bisanzio compresa tra Grecia, Puglia, Dalmazia e Venezia.<sup>2</sup> Pur ammettendo che Nicola abbia potuto trarre ispirazione da questi modelli, resta tuttavia da spiegare perché egli abbia preferito la pianta esagonale distaccandosi dall'esempio

di Guglielmo e più in generale dalla tradizione toscana degli amboni istoriati. È del tutto plausibile che la risposta sia da individuare nella ricerca di un'adeguata sintassi progettuale. In effetti, all'interno di un edificio a pianta circolare con un colonnato che scandisce una sorta di dodecagono, e collocato vicino al grande fonte battesimale ottagonale, un ambone dalla pianta rettangolare sarebbe sicuramente risultato meno congruo.<sup>3</sup> Inoltre non è da escludere che l'esagono, considerato proprio in rapporto alla pianta centrale del battistero e alla forma ottagonale del fonte, sia stato scelto per il suo significato simbolico.<sup>4</sup> L'architettura del battistero sembra, infatti, ricalcare la rotonda del Santo Sepolcro di Gerusalemme, luogo della resurrezione; la pianta esagonale dell'ambone, d'altro canto, potrebbe alludere al sesto giorno della settimana, ovvero al giorno della morte di Cristo; mentre l'ottagono del fonte, secondo una ben nota interpretazione patristica, rimanderebbe all'ottavo giorno, quello della resurrezione e dell'eone nuovo inaugurato dalla pasqua del Signore. L'esagono e l'ottagono dentro la rotonda potrebbero insomma richiamare quella dialettica tra morte e resurrezione che caratterizza la struttura della pasqua cristiana, alludendo a una dimensione costitutiva del mistero del battesimo.



Proprio il collegamento con la teologia del battesimo consente di dar ragione delle scelte innovative nel programma iconografico di Nicola e della sua committenza.<sup>5</sup>

La sequenza delle scene cristologiche raffigurate nei pannelli, com'è noto, è la seguente: *Annunciazione* e *Natività*; *Adorazione dei Magi*; *Presentazione al Tempio*; *Crocifissione*; *Giudizio universale*.

Più di un autore ritiene che il programma iconografico debba essere letto in relazione con il fonte battesimale collocato al centro dell'edificio, opera di Guido da Como (1246). Tuttavia, quest'ipotesi ha dato adito a esiti interpretativi diametralmente opposti.

Maria Laura Testi Cristiani, ad esempio, ritiene che sarebbero state più consone al contesto battesimale le scene della Natività, dell'Adorazione dei Magi e della Presentazione al Tempio, piuttosto che quelle della Crocifissione e del Giudizio, che risultano immediatamente visibili dall'interno del fonte data la collocazione attuale dell'ambone a sinistra del centro dell'edificio guardando l'altare. Perciò ipotizza una differente disposizione originaria dell'opera che avrebbe consentito agli astanti la visione di quelle immagini da lei ritenute più consone alla celebrazione del battesimo.<sup>6</sup>

Al contrario Max Seidel non mette in dubbio l'originalità dell'attuale collocazione del pergamo e interpreta le scene della Crocifissione e del Giudizio proprio in chiave battesimale: «Battesimo, Crocifissione e Risurrezione formavano una sintesi ideale sin dall'epoca protocristiana. L'origine di questa visione d'insieme è da ricercare nella lettera di san Paolo ai Romani (6,3-4)». <sup>7</sup> Certo, riconosce Seidel, «nel contesto della simbologia battesimale potrebbe sorprendere che nel programma iconografico di questo pergamo manchi la scena della Risurrezione. Ma un riferimento indiretto a questa scena era già insito nella struttura stessa dell'edificio che riproduceva la rotonda del Santo Sepolcro, luogo della risurrezione». <sup>8</sup>

Timothy Verdon, d'accordo con Seidel nel considerare l'attuale collocazione dell'ambone come originaria, propone un'interpretazione pasquale ancor più diretta e, ricordando che nella simbologia liturgica tradizionale l'ambone «rappresenta il sepolcro vuoto dal quale, la mattina di Pasqua, fu bandito l'annuncio della risurrezione», <sup>9</sup> ipotizza che l'angelo seduto in angolo a destra, sotto il pannello del Giudizio, con in mano l'icona della crocifissione, possa raffigurare il nunzio della vittoria di Cristo sulla morte (si

veda Mc 16,5-7). <sup>10</sup> La stessa immagine del Cristo giudice nell'ultimo pannello potrebbe essere interpretata in chiave pasquale: «l'immagine determinante del pulpito pisano» andrebbe infatti «forse cercata nel Risorto che effonde lo Spirito e che viene come Giudice alla fine dei tempi». <sup>11</sup>

L'effusione dello Spirito, si potrebbe obiettare, non risulta affatto evidente nella scena del Giudizio dell'ultimo pannello. Tuttavia essa può essere implicitamente riconosciuta nella raffigurazione dei morti risorgenti dalla terra posta nel registro più basso della scena. In effetti, la profezia di Ezechiele (Ez 37,1-10) e, ancor più, la riflessione di Paolo nella lettera ai Romani (Rm 8,11) pongono in diretta relazione il mistero della resurrezione finale con l'opera dello Spirito. Proprio dalla teologia paolina, infatti, si evince l'analogia dinamica che connette la resurrezione sacramentale del cristiano donata nel battesimo (Rm 6,11) tanto con quella «esistenziale» che si concretizza nella novità della vita (Rm 6,4) e nel *rationabile obsequium* (Rm 12,1) che con quella «finale» quando, *novissima autem inimica*, la morte sarà annientata (1 Cor 15,26).

L'accostamento della scena della morte in croce del Signore con quella del suo ritorno glorioso, accompagnato dalla resurrezione dei morti, può dunque essere letto come un messaggio di speranza che manifesta gli effetti del battesimo. <sup>12</sup> Tuttavia, considerando che il contesto è quello del Giudizio dove sono raffigurati anche i dannati condotti verso le bocche dell'Inferno, ne risulta che il messaggio di speranza non può essere disgiunto dall'invito al *timor Dei*. È questa, del resto, una tensione tipica della teologia, della predicazione e della produzione artistica nei secoli XIII e XIV: speranza e timore sono due passioni intimamente congiunte che, assunte nella sfera teologale, divengono virtù e dono. <sup>13</sup>

L'ipotesi che la scena del Giudizio possa assumere un significato preminente nel progetto scultoreo dell'ambone potrebbe trovare conferma, seppure indiretta, nel confronto con i mosaici della cupola del battistero di Firenze, là dove la raffigurazione del Giudizio, realizzata non molto dopo l'ambone di Nicola Pisano (probabilmente fra il 1260 e il 1275), costituisce certamente un elemento determinante, per centralità e dimensioni, nel programma iconografico del «bel San Giovanni».

La probabilità che la scena del Giudizio rivesta un significato dominante nell'intenzione di Nicola e della sua committenza emergerebbe secondo Verdon ancora più chiara-



2. Nicola Pisano e collaboratori, ambone, particolare del *Giudizio universale*. Siena, cattedrale di Santa Maria Assunta.

mente nell'ambone da lui realizzato a Siena tra il 1266 e il 1268 con la collaborazione di vari scultori, fra cui il figlio Giovanni e Arnolfo di Cambio (fig. 2). Nella cattedrale senese, alla raffigurazione del Giudizio è concesso infatti uno spazio raddoppiato. Non più esagonale ma ottagonale, la pianta del pergamo dialoga, in una curiosa inversione di rapporti numerici rispetto a Pisa, con lo spazio esagonale sottostante la cupola che si sviluppa nel dodecagono soprastante per risolversi infine nel cerchio.

La struttura ottagonale ha consentito allo scultore di aggiungere un pannello dedicato alla Strage degli innocenti, scena che prepara quella della Crocifissione, e di raddoppiare lo spazio dedicato al Giudizio, presentando nel penultimo pannello la resurrezione e l'elezione dei giusti, nell'ultimo la resurrezione e la condanna dei reprobì e, tra le due scene, il Cristo giudice nel montante che le divide.

Nella disposizione odierna le formelle relative alla seconda venuta di Cristo non sono visibili dal centro della navata del Duomo. Tuttavia, secondo Verdon, lo sarebbero state originariamente, poiché l'ambone era posizionato sul lato opposto rispetto a quello attuale e i fedeli avrebbero dovuto avere di fronte esattamente l'immagine del Giudizio durante

le celebrazioni. Ciò confermerebbe il significato dominante della scena nell'intenzione di Nicola e della sua committenza. <sup>14</sup> L'ipotesi di Verdon, pur avendo ottenuto consensi, <sup>15</sup> non ha trovato tuttavia conferma nelle proposte di ricostruzione della disposizione originaria del pergamo e del suo programma iconografico elaborate da Guido Tigler <sup>16</sup> e da Max Seidel. <sup>17</sup> Tigler, fra l'altro, pur senza negarne la valenza teologica, suggerisce d'interpretare in chiave estetica il raddoppio della scena del Giudizio realizzato a Siena: esso verrebbe incontro «alla tendenza di Nicola verso composizioni sempre più affollate e drammatiche». <sup>18</sup> Comunque sia, è plausibile associare il raddoppio della scena escatologica a un crescente interesse per il Giudizio finale, ricollegabile a sua volta al possibile, reciproco e circolare condizionamento delle preoccupazioni teologiche e pastorali e degli intenti estetici.

Nel periodo a cavallo fra gli ultimi decenni del XIII secolo e i primi del seguente – particolarmente in Toscana – l'indubitabile mutua influenza tra predicatori e artisti ha dato corpo a un immaginario non scevro da eccessi problematici. <sup>19</sup> La predicazione in volgare, e particolarmente quella degli appartenenti agli ordini mendicanti, faceva deliberatamente leva sull'emoività assecondando la curiosità



popolare nei confronti del Giudizio universale: basti citare, a titolo di esempio, il *Quaresimale* fiorentino (1305-1306) di Giordano da Rivalto.<sup>20</sup> Rispondendo al medesimo gusto e alla stessa inquietudine, la produzione artistica sul tema conobbe nel contempo una notevole fortuna: si pensi ai mosaici del battistero fiorentino (1260-1275), alla facciata del Duomo di Orvieto (1319-1330) e, a Pisa, al pulpito di Giovanni (1301-1310) e all'affresco di Buffalmacco (1336-1341).

In quest'ottica appaiono pertinenti anche le riserve avanzate da Joachim Poeschke sull'opportunità di mettere in stretto rapporto con il sacramento del battesimo le immagini della Crocifissione e del Giudizio universale inserite da Nicola nell'ambone del battistero pisano. Tale collegamento non risulterebbe convincente, «poiché le nuove tematiche, come si rileva agevolmente considerando lo sviluppo dell'iconografia cristiana nel XIII secolo, in questo periodo acquistavano sempre maggiore attualità e rispondevano in modo particolare al sentimento religioso del tempo».<sup>21</sup>

A mio avviso colgono nel segno coloro che ipotizzano un'influenza della spiritualità francescana sull'opera di Nicola, rilevando nella struttura narrativa della formelle istoriate del pergamo – ovvero nello spazio concesso ai misteri dell'infanzia di Cristo, accostati alle immagini della Crocifissione e del Giudizio – un'assunzione di temi cari alla predicazione di quell'Ordine mendicante che, nel corso del XIII secolo, ha esercitato un notevole influsso in tutta l'Italia centrale e particolarmente in Toscana.<sup>22</sup>

A questo proposito può essere illuminante un passo, per così dire paradigmatico, di san Francesco, tratto dal XXIII capitolo della *Regola* non bollata del 1221, della cui segnalazione sono debitore a Severino Dianich. Scrive Francesco:

E ti rendiamo grazie, perché come tu ci hai creato per mezzo del tuo Figlio, così per il santo tuo amore, col quale ci hai amato, hai fatto nascere lo stesso vero Dio e vero uomo dalla gloriosa sempre vergine beatissima santa Maria, e, per la croce, il sangue e la morte di Lui ci hai voluti redimere dalla schiavitù.

E ti rendiamo grazie, perché lo stesso tuo Figlio ritornerà nella gloria della sua maestà per destinare i reprob, che non fecero penitenza e non ti conobbero, al fuoco eterno, e per dire a tutti coloro che ti conobbero e ti adorarono e ti servirono nella penitenza: *Venite, benedetti dal Padre mio, entrate in possesso del regno, che vi è stato preparato fin dalle origini del mondo.*<sup>23</sup>

### IL GIUDIZIO NELLA CROCISSIONE E LA CROCISSIONE NEL GIUDIZIO

Secondo Marcello Angheben la scelta di Nicola e della committenza di raffigurare la scena del Calvario accanto a quella dell'ultimo avvento, evitando episodi più esplicitamente pasquali, quali quello delle donne al sepolcro, dell'Ascensione e della Pentecoste, può essere stata mossa dall'intento di accostare la scena della Crocifissione direttamente a quella del Giudizio universale,<sup>24</sup> quasi, aggiungerei, a dare espressione plastica a quel rovesciamento ben descritto da sant'Agostino nel *Sermone* 127: «Sedebit iudex, qui stetit sub iudice. Damnabit veros reos, qui factus est falsus reus».<sup>25</sup>

Non si tratta, in vero, di un semplice accostamento: il Giudizio è già raffigurato nella Crocifissione così come la Crocifissione è ripresentata nel Giudizio.

Ciò appare innanzitutto dalla netta bipartizione fra destra e sinistra che caratterizza entrambe le scene. L'interpretazione puntuale della raffigurazione del Giudizio è purtroppo resa ardua dalla mancanza delle teste di numerosi personaggi, asportate nel XVI secolo per compiacere il capriccio di Lorenzino de' Medici.<sup>26</sup> Tuttavia non è difficile constatare che il Giudizio di Nicola si distingue da altre raffigurazioni dello stesso soggetto per la collocazione più rigorosa dei giusti alla destra del Cristo e dei reprob alla sua sinistra (fig. 3). Se si escludono gli angeli e la figura del Battista – in posizione simmetrica rispetto a Maria e quindi dislocato alla sinistra del Signore secondo la consueta sintassi spaziale della *deesis*, quasi parte costitutiva della raffigurazione composita del trono del Giudizio – il lato destro del pannello, ovvero alla sinistra del Cristo, è animato soltanto dalla lotta convulsa dei dannati e dei demoni, con una magistrale riproposizione di stilemi classici.<sup>27</sup> I dodici apostoli che la tradizione affianca al Cristo assiso sono tutti alla sua destra, ovvero sul lato sinistro del pannello. È probabilmente questa la ragione per cui il Giudice seduto sul Tetramorfo appare disassato rispetto al centro della scena. Sotto i suoi piedi e sovrastante la scena della resurrezione dei morti sta la croce, qui di legno nodoso forse per evocare il tema del *lignum vitae* caro alla spiritualità francescana,<sup>28</sup> o anche a citazione dell'inno *Vexilla Regis*, antico ma certamente ben noto ai tempi di Nicola, in cui la croce è definita come albero: «Arbor decora et fulgida, / ornata Regis purpura, / electa digno stipite / tam sancta membra tangere».<sup>29</sup>



3. Nicola Pisano, ambone, particolare del *Giudizio universale*. Pisa, battistero di San Giovanni.



4. Nicola Pisano, ambone, particolare della *Crocifissione*. Pisa, battistero di San Giovanni.

Parimenti appare nodosa la croce della scena della Crocifissione nel pannello precedente (fig. 4).

Ma il legame più notevole fra l'ultima e la penultima scena del pergamo è dato ancora dalla rigorosa collocazione dei giusti alla destra del Cristo e dei reprob alla sua sinistra che torna, o per meglio dire è anticipata, nell'articolata rappresentazione del Calvario. Il discepolo che Gesù amava, anziché essere posto, come consuetudine, alla sinistra del Crocifisso in simmetria all'Addolorata, è collocato a destra della croce, davanti alle pie donne che sorreggono la Madre venuta meno, e accanto alla figura, purtroppo non più leggibile, di Longino, il soldato che trafisse il costato di Gesù. La tradizione non soltanto lo volle pentito e convertito, ma lo ha riconosciuto santo,<sup>30</sup> perciò Nicola lo ha potuto collocare a buon diritto tra i giusti.

Sul lato opposto sta invece la controparte di Longino, Stefaton, nell'atto di porgere la spugna imbevuta di aceto al Crocifisso, figura emblematica di chi, per il cuore indurito, non ha riconosciuto in Gesù il Salvatore.<sup>31</sup> Alle sue spalle si raccoglie il gruppo degli increduli: chi agita minacciosamente il braccio, chi perplesso si tasta la barba, chi si batte il petto, atto che può riferirsi a Mt 24,30 («Allora comparirà

nel cielo il segno del Figlio dell'uomo e allora si batteranno il petto tutte le tribù della terra, e vedranno il Figlio dell'uomo venire sopra le nubi del cielo con grande potenza e gloria»), confermando l'ipotesi che nella Crocifissione sia adombrata la scena del Giudizio.

La bipartizione è sottolineata dalla raffigurazione della Chiesa, nell'angolo superiore sinistro del pannello, raffigurata come una giovane che, sollecitata da un angelo, si accosta al Signore. Nell'angolo opposto sta la Sinagoga, una vecchia respinta e allontanata da un altro angelo.

Se nella scena della Crocifissione è già presente il tema del Giudizio, nel Giudizio ritroviamo la Crocifissione: non solo nel segno della croce nodosa che appare sotto il trono del Giudice, ma anche nell'immagine recata dall'angelo scolpito sotto l'angolo destro del pannello e che alcuni correlano al Giudizio (fig. 3). Secondo un modello consolidato nell'iconografia orientale che lo qualificherebbe come un arcangelo, l'essere celeste è caratterizzato da un abbigliamento imperiale, il *lorum*,<sup>32</sup> e reca nella mano destra un'asta. Con la sinistra sorregge un oggetto quadrilatero, un libro o più verosimilmente una tavoletta, su cui è raffigurato in rilievo il Crocifisso con Longino alla destra e Stefaton alla sinistra. La





5. Giovanni Pisano, ambone, particolare della *Crocifissione*. Pistoia, chiesa di Sant'Andrea.



6. Giovanni Pisano, ambone, particolare della *Crocifissione*. Pisa, cattedrale di Santa Maria Assunta.

Croce è dunque citata tre volte: nella scena del Calvario, nella scena del Giudizio, nell'immagine recata dall'arcangelo.

La figura dell'arcangelo è stata oggetto di interpretazioni differenti. Se Verdon vi ha potuto scorgere un nunzio della resurrezione, altri vi hanno visto la personificazione della Fede,<sup>33</sup> altri ancora lo hanno identificato con l'arcangelo Gabriele,<sup>34</sup> e altri, infine, con Michele.<sup>35</sup> Quest'ultima ipotesi mi pare la più probabile, anche in ragione del fatto che dietro all'arcangelo, sulla sinistra, è raffigurato un leone nell'atto di azzannare un cervo. Azzardo un possibile collegamento di questa figura angelica con il san Michele che la tradizione dei Giudizi universali colloca sovente nelle raffigurazioni come psicostata, munito di bilancia per la pesatura delle anime e in contesa con un demonio che delle anime vorrebbe far preda.<sup>36</sup> Qui il demonio sarebbe rappresentato dal leone che azzanna il cervo, simbolo del battezzato.<sup>37</sup> In luogo della bilancia starebbe la croce di Cristo, la quale tuttavia è l'autentica bilancia che sottrae la preda all'Inferno, come ancora il *Vexilla regis* afferma: «Beata, cuius brachiis / pretium pependit saeculi: / statera facta corporis, / praedam tulitque tartari».<sup>38</sup>

#### SVILUPPI NEGLI AMBONI DI GIOVANNI. BREVI ACCENNI

La rigorosa bipartizione di giusti e reprobri fra destra e sinistra presente nella *Crocifissione* e nel *Giudizio* dell'ambone del battistero è in parte ripresa (nella *Crocifissione*) e in parte abbandonata (nel *Giudizio*) in quello senese, forse in ragione del raddoppiamento della scena escatologica.

Negli amboni di Giovanni la bipartizione ritorna ancor più netta e arricchita in quello esagonale nella chiesa di Sant'Andrea a Pistoia (1298-1301), mentre appare dissolta in quello ottagonale/circolare nella cattedrale di Pisa (1301-1310) a vantaggio di altre dinamiche teologiche e iconografiche.

Un elemento rilevante che conferma la presenza del *Giudizio* nelle raffigurazioni della *Crocifissione* negli amboni di Giovanni è la raffigurazione del buono e del cattivo ladrone crocifissi con il Signore. Nel pergamo pistoiese (fig. 5) i due sono vivi e colti, con una notevole resa espressiva, nell'atto di discutere fra loro. In quello pisano (fig. 6) sono invece rappresentati nell'attimo della morte, con un'invenzione drammatica che conoscerà una certa fortuna e che conferma l'ipotesi di una rappresentazione del *Giudizio* già



7. Giovanni Pisano, ambone, particolare del *Giudizio universale*. Pistoia, chiesa di Sant'Andrea.



8. Giovanni Pisano, ambone, particolare del *Giudizio universale*. Pisa, cattedrale di Santa Maria Assunta.

nella *Crocifissione*: le animule del buono e del cattivo ladrone sono infatti raffigurate, a quanto pare per la prima volta,<sup>39</sup> mentre vengono condotte alla propria destinazione rispettivamente da un angelo e da un diavolo. Una scena analoga la ritroviamo, per rimanere vicini nello spazio e nel tempo all'ambone di Giovanni, nella *Crocifissione* affrescata nel Camposanto di Pisa, attribuita a Francesco Traini e databile nella prima metà del XIV secolo.<sup>40</sup>

Un'altra innovazione significativa di Giovanni, in questo caso relativa all'iconografia del *Giudizio*, riguarda la rappresentazione di Maria, più dinamica e centrale rispetto a quella presente nei programmi iconografici degli amboni di Nicola.

Nel *Giudizio* di Pistoia la Vergine non è più a fianco del Cristo in posizione simmetrica al Battista secondo la tradizionale *deesis*, ma più in basso, alla testa della schiera degli eletti, con mano tesa e lo sguardo rivolto al Figlio (fig. 7). Due degli eletti, fra cui un vescovo, le si stringono attorno poggiandole le mani sul seno sinistro. Il gesto, che potrebbe oggi risultare sorprendente, era al tempo di Giovanni Pisano ben leggibile e intendeva esprimere la fiducia nell'interces-

sione materna di Maria, di colei che poteva ottenere per il devoto la misericordia divina in virtù del latte con il quale aveva nutrito il Salvatore.

Nell'ambone di Pisa, che analogamente a quello di Siena ripartisce il *Giudizio* su due pannelli, il tema è portato fino alle estreme conseguenze. La Vergine appare nella scena per ben tre volte (fig. 8). La prima, a fianco del Figlio mentre gli si rivolge a mani giunte nella *deesis*. La seconda, fra gli eletti, rivolta a loro come in ascolto, con la mano destra sul braccio del primo della fila e la sinistra sul proprio seno. Da questa doppia posizione di Maria emerge, a mio avviso, la sua funzione di mediatrice che accoglie le invocazioni dei fedeli e le presenta a Cristo. La terza volta la Vergine compare sorprendentemente presente nell'ultimo pannello, dalla parte dei reprobri e alla sinistra del Giudice, con il braccio destro teso verso di lui e la sinistra ancora appoggiata sul seno, come segno d'intercessione in favore di un devoto peccatore che si aggrappa al suo braccio.

La tematica degli *Ubera matris* è stata studiata da Max Seidel in un ampio saggio nel quale vengono accuratamente documentati fonti teologiche e paralleli nella predicazione,



come pure svariati casi iconografici di un soggetto particolarmente amato da Giovanni Pisano e certamente legato allo sviluppo della devozione mariana a cavallo dei due secoli.<sup>41</sup> Rimando allo studio di Seidel, aggiungendovi tuttavia la segnalazione di un dipinto su tela del primo Quattrocento fiorentino, riferibile all'ambito di Lorenzo Monaco, un tempo nella cattedrale di Santa Maria del Fiore e attualmente conservato nel Metropolitan Museum di New York (Accession Number: 53.37), che testimonia la permeanza e lo sviluppo, nell'iconografia toscana, di questa singolare tematica.

Qui ci è offerto il caso della doppia intercessione. L'opera raffigura infatti la Trinità con Gesù che leva gli occhi al Padre, gli mostra la ferita del costato e dice, nelle parole tracciate sul dipinto: «Padre mio sieno salvi chostoro pe quali tu volessi chio patissi passione». Nell'intercedere, Gesù indica la Madre che gli sta recando un gruppo di fedeli. Anche Maria unisce alla parola il gesto: mostra a Gesù uno dei seni, e dice: «Dolciximo figliolo pel lacte chio ti die abbi mi(sericordi)a di chostoro».<sup>42</sup>

all'accesso), per quegli stessi motivi di innovazione liturgica che coinvolsero, a seguito del Concilio di Trento, anche il pulpito di Nicola a Siena e i due di Giovanni a Pistoia e Pisa»: M.L. Testi Cristiani, *Nicola Pisano, architetto scultore: dalle origini al pulpito del Battistero di Pisa*, Pisa 1987, p. 193.

7 Seidel 2003, cit., pp. 165-168.

8 Ivi, p. 197, nota 168.

9 T. Verdon, *Verbum caro factum: teologia, spiritualità ed iconografia del pulpito istoriato*, in *Pulpiti medievali toscani* 1999, cit., p. 25.

10 Ivi, p. 24.

11 Ivi, p. 26.

12 Si veda Angiola 1977, cit., p. 13.

13 Si veda G. Cioli, A.M. Fortuna, *Fra timore e speranza: temi escatologici nei rilievi della facciata e nei cicli pittorici del Duomo di Orvieto*, «Vivens homo», XVIII, 2007, pp. 131-168.

14 Verdon 1999, cit., pp. 26-27.

15 Con essa concorda Marcello Angheben che interpreta l'ipotizzata messa in evidenza delle scene escatologiche specificamente in funzione

della predicazione: *Il XIII secolo: la scultura*, in *Alfa e Omega. Il Giudizio Universale tra Oriente e Occidente*, a cura di V. Pace, testo di M. Angheben, Castel Bolognese 2006, pp. 129-131.

16 G. Tigler, *Il pulpito di Nicola Pisano*, in *Le sculture del duomo di Siena*, a cura di M. Lorenzoni, Cinisello Balsamo 2009, p. 125.

17 M. Seidel, *Padre e figlio: Nicola e Giovanni Pisano*, 2 voll., Venezia 2012, I, pp. 305-323.

18 Tigler 2009, cit., p. 124.

19 A questo proposito, potrebbe essere interessante aprire un dibattito interdisciplinare sulla provocazione offerta da Benedetto XVI, nell'enciclica *Spe salvi* n. 41, a proposito del ruolo problematico giocato dagli artisti per una autentica comprensione del Giudizio come luogo di apprendimento e di esercizio della speranza: «Nello sviluppo dell'iconografia, però, è poi stato dato sempre più risalto all'aspetto minaccioso e lugubre del Giudizio, che ovviamente affascinava gli artisti più dello splendore della speranza, che spesso veniva eccessivamente nascosto sotto la minaccia» («Acta Apostolicae Sedis», XCIX, 2007, p. 1018).

20 Giordano da Rivalto, *Quaresimale fiorentino 1305-1306*, edizione critica per cura di C. Delcorno, Firenze 1974, pp. 53-61.

21 J. Poeschke, *Nicola Pisano: il Giudizio Universale sui pulpiti di Pisa e Siena*, in *Alfa e Omega* 2006, cit., p. 150.

22 Si veda Testi Cristiani 1987, cit., p. 183. Diversi studi hanno attribuito la paternità del programma iconografico a Federico Visconti, arcivescovo di Pisa dal 1254 al 1277, e verosimile committente dell'opera, mettendo in relazione la singolare struttura architettonica e l'intero complesso decorativo dell'ambone con specifici rimandi a sermoni da lui pronunciati (si veda F.R. Pesenti, *Il XII sermone dell'arcivescovo Federico Visconti e il pulpito del Battistero di Pisa*, «Commentari», n.s., XXVI, 1975, pp. 259-266; Testi Cristiani 1987, cit., pp. 187-188; Angiola 1977, cit., pp. 1-27). L'eventuale committenza del Visconti potrebbe comunque confermare l'influenza francescana: si sa che egli «aveva conosciuto Francesco e conservava per lui una profonda venerazione» (Verdon 1999, cit., p. 20).

23 Francesco di Assisi, *Regola non bollata*, in *Fonti francescane: scritti e biografie di san Francesco d'Assisi, cronache e altre testimonianze del primo secolo francescano, scritti e biografie di santa Chiara d'Assisi*, Padova 1983, pp. 119-120.

24 Angheben 2006, cit., p. 129.

25 Agostino, *Sermo* 127, 7,10.

26 Si veda Poeschke 2006, cit., p. 152.

27 Si veda Seidel 2003, cit., p. 155.

28 Si vedano Testi Cristiani 1987, cit., p. 185; Poeschke 2006, cit., p. 152.

29 *Antologia per l'iniziazione allo studio del canto gregoriano*, a cura di F. d'Antimi, Solesmes 1994, p. 261.

30 Si veda G. Lucchesi, *Longino*, in *Bibliotheca sanctorum*, Roma 1967, VIII, pp. 90-95.

31 Si veda J. Poeschke, *Die Skulptur des Mittelalters in Italien. II. Gotik*, München 2000, p. 67.

32 Si veda Seidel 2003, cit., pp. 172-176.

33 G. Nicco Fasola, *Nicola Pisano: orientamenti sulla formazione del gusto italiano*, Roma 1941, p. 107.

34 Angiola 1977, cit., p. 15.

35 Seidel 2003, cit., p. 165.

36 Si veda G. Cioli, *L'iconografia dell'anima immortale nel medioevo*, «Vivens homo», XIX, 2008, pp. 365-366.

37 Si veda Seidel 2003, cit., p. 168.

38 *Antologia* 1994, cit., p. 261.

39 Si veda Cioli 2008, cit., p. 364.

40 Si veda A. Caleca, *Costruzione e decorazione dalle origini al secolo XV*, in *Il Camposanto di Pisa*, a cura di C. Baracchini, E. Castelnuovo, Torino 1996, pp. 21-22.

41 M. Seidel, *Ubera matris. Stratificazioni semantiche di un simbolo*, in Seidel 2003, cit., pp. 577-626.

42 Si veda T. Verdon, *L'uomo in cielo: teologia antropologia, arte*, «Vivens homo», VII, 1996, p. 16.

1 Si veda A.F. Moskowitz, *Nicola & Giovanni Pisano. The Pulpits*, London 2005, pp. 35-59.

2 A. Middeldorf Kosegarten, *Proposte per il pulpito di Nicola Pisano nel battistero di Pisa*, in *Pulpiti medievali toscani. Storia e restauri di micro-architetture*, atti della giornata di studio (Firenze, 21 giugno 1996), a cura di D. Lamberini, Firenze 1999, pp. 110-111. Casi di pergamini poligonali anche in Toscana: si veda Moskowitz 2005, cit., pp. 36-37.

3 Si veda E.M. Angiola, *Nicola Pisano, Federigo Visconti, and the Classical Style in Pisa*, «The Art Bulletin», LIX, 1977, pp. 1-27 (in particolare p. 8); Moskowitz 2005, cit., p. 38.

4 Si veda Angiola 1977, cit., p. 8; M. Seidel, *Il dialogo di Nicola Pisano con gli artisti dell'antichità*, in Id., *Arte italiana del Medioevo e del Rinascimento. II. Architettura e scultura*, Venezia 2003, pp. 165-168, 197, nota 168; Moskowitz 2005, cit., p. 58.

5 Si veda Angiola 1977, cit., pp. 9-13; Seidel 2003, cit., pp. 165-168; Moskowitz 2005, cit., p. 58.

6 L'attuale collocazione sarebbe probabilmente dovuta, secondo l'autrice, «allo spostamento da destra e al rimontaggio a sinistra (rispetto



---

PARTE III

Questioni storico-artistiche

---





1. Salerno, cattedrale di Santa Maria degli Angeli. Ambone “d’Ajello”, lato nord.

---

VALENTINO PACE

---

## Uno sguardo dal sud. Amboni dell’Italia meridionale

In Puglia, in Campania e in Abruzzo tra l’xi secolo e gli inizi del xiii

---

*In memoria di  
Otto Lehmann-Brockhaus (1909-1999)*

Nello straordinario volume della Bibliotheca Hertziana, datato 1942-1944 (ma pubblicato nel 1946), tre saggi appor-tavano alla storia dell’arte medievale italiana un formida-bile patrimonio di nuovi studi, pionieristici ai loro tempi. Uno dei tre saggi era quello di Otto Lehmann-Brockhaus, che vi raccoglieva il frutto di lunghi anni trascorsi a esplo-rare una regione del Meridione italiano, l’Abruzzo, che di rado aveva ricevuto un’attenzione così approfondita e, men che mai, rivolta a una esclusiva tipologia come quella dei pulpiti, o amboni, come per antica tradizione li si chiama.<sup>1</sup>

Ovviamente citati, sia prima che in seguito, negli studi di storia dell’arte di taglio territoriale, panoramico o specia-listico, sulla scia dello studioso tedesco venne anche pub-blicato il completo repertorio degli amboni della Puglia.<sup>2</sup> Furono tuttavia le nuove modalità di attenzione, a un più ampio contesto con la storia spirituale del loro tempo e ai loro nessi con la liturgia, che soprattutto ne rinnovarono l’interesse, inclusivo degli altri arredi che con essi hanno un intrinseco legame, anche funzionale, come nel caso del can-delabro del cero pasquale. Gli arredi salernitani, abruzzesi e delle aree laziali adiacenti alla Campania sono così divenuti un affascinante e intrigante banco di prova di un approccio di studio del xx-xxi secolo alla “mentalità” medievale.<sup>3</sup>

A monte di questo nuovo interesse va comunque alme-no sottolineata la pubblicazione del pionieristico saggio di Hjalmar Torp sul candelabro per il cero pasquale di Cori, l’intensificazione degli studi sui rotoli dell’*Exultet* e il pre-stigio dell’influente libro di Sible de Blaauw sulla liturgia e l’architettura romana.<sup>4</sup>

Poiché la giornata inaugurale di questo convegno ha avu-to luogo a Barga mi piace qui iniziare ricordando che nella discussione del pulpito del priorato benedettino di Santa Maria in Cellis (presso Carsoli), in Abruzzo, della prima metà del xii secolo (circa 1131), Otto Lehmann-Brockhaus indirizzò il lettore proprio a un confronto con l’omologo di questo Duomo per via dello stesso motivo del rotolo pergameneo tenuto fra gli artigli dall’aquila giovannea.<sup>5</sup> Nell’ambone abruzzese (fig. 2) l’immagine dell’aquila rin-via al Verbo divino cui si fa espressamente riferimento con il testo del cartiglio sovrastante «IN PRINCIPIO ERAT VER-BUM», incipitario del vangelo giovanneo (Gv 1,1).<sup>6</sup> La pre-senza del maestoso volatile non era ovviamente nuova su un ambone italomeridionale, documentata per esempio sugli *Exultet* sin dalla fine del x secolo nel Vat. Lat. 9820, e ancor oggi potendosi vederlo, in loco o adespoto, in tre chiese pugliesi dell’xi secolo: a Montesantangelo, a Siponto e a





2. Carsoli, chiesa di Santa Maria in Cellis. Ambone.



3. Canosa di Puglia, basilica di San Sabino. Ambone.

Canosa, a una data che, pur discussa, comprende al massimo quasi un cinquantennio (fra il 1039 e il 1080 circa).<sup>7</sup> Dei primi due amboni, smantellati e frammentari, resta comunque il gruppo scultoreo, che doveva aderire al parapetto principale, mentre a Canosa ancora oggi resta affissa sulla sporgenza semicircolare del lettorile l'aquila che, come nei due precedenti, artiglia una testa umana (fig. 3). Non conoscendosi la posizione originale dell'ambone canosino, non ha senso qui discuterne l'orientamento.<sup>8</sup> È evidente

che in tutti e tre questi casi pugliesi la scelta del volatile si allinea a una metafora di lunga tradizione, che dal paganesimo percorre in continuità i secoli cristiani con valenza cristologica e trionfale;<sup>9</sup> ma i volti delle vittime, se come tali devono essere verosimilmente identificate, mai tradiscono emozione o sofferenza alcuna, pur diversificandosi fortemente l'espressione formale dei primi due rispetto al canosino.<sup>10</sup> Più o meno un secolo dopo, all'incirca nel 1180, a Salerno, sul cosiddetto "ambone d'Ajello", la figurazione



4. Salerno, cattedrale di Santa Maria degli Angeli. Ambone "d'Ajello", lettorino sul lato est.

si fa più complessa ed esplicita (fig. 1): un uomo, il suo viso atteggiato a una smorfia con le labbra aperte, subisce sul petto, lasciato nudo dalla corta veste, il morso di un serpente che gli è scivolato fra le gambe, il suo capo artigliato da una maestosa aquila ad ali patenti, così delineandosi la drammatica e insieme gloriosa immagine della vittoria del Bene sul Male.<sup>11</sup> Resta a mio avviso dubbio quale effettivo rinvio simbolico implichi la scenetta ai piedi del peccatore con l'orso intento a sbranare un bovino, nell'incertezza

di accreditare la giusta valenza ad ambedue le bestie.<sup>12</sup> Ci restano ignote le ragioni che indussero il committente a proporre una tale immagine che, ben più esplicitamente di quanto esposto in Puglia, introduceva all'attenzione visiva dei fedeli la punizione del peccatore, presentandosi qui con icastica sinteticità quanto narrativamente veniva o sarebbe stato svolto nelle scene infernali del Giudizio, a Bisanzio e in Occidente, a Roma in Francia e altrove, dove i serpenti avvolgono nelle proprie spire i dannati.<sup>13</sup>

L'ambone d'Ajello duplicava il precedente, poco prima commissionato da Romualdo Guarna (arcivescovo di Salerno fra il 1153 e il 1181).<sup>14</sup> A rigore superflua, nulla escludendo una soluzione puramente aniconica, affidata alle lastre policrome, in continuità con l'intero assetto della recinzione, viene da chiedersi se non si possa ipotizzare che con essa si sia inteso alludere al tema giudiziale, a Salerno altrimenti assente, o, ancor più, se non si sia voluto svolgere un gioco di rimandi con il vicino bocciolo del candelabro pasquale: non è forse casuale, in proposito, l'opposizione della figura vestita del peccatore artigliato dall'aquila e l'ostentata nudità delle figure femminili e maschili sul bocciolo, suggerita in origine da Paolo (Ef 4,24), forse mediato dall'esegesi del *Fisiologo*.<sup>15</sup>

A sottolineare l'attenzione del committente a incardinare le immagini a un contesto funzionale, oltre che esegetico, valga qui osservare che le due statue dei diaconi, ancora oggi di monumentale emergenza sul lato breve (fig. 4), malgrado le forti manomissioni subite dall'intero complesso della recinzione presbiteriale e dei suoi pulpiti con i restauri settecenteschi, sono posizionate sotto il leggio in direzione dell'altare, così come doveva disporsi il diacono a Montecassino durante la lettura dell'epistola almeno a partire dalla metà del XII secolo, stando al *Missale* Vat. Lat. 6082.<sup>16</sup>

Opposto al pulpito d'Ajello, quello commissionato dal vescovo Romualdo II Guarna (1153-1181; figg. 5-6), lacunoso e largamente manomesso, espone l'angelo di Matteo appaiato all'aquila di Giovanni e ai profeti Geremia e Isaia, due figure angolari a mo' di telamoni. I profeti entrano qui in scena, riflettendo su questo arredo liturgico un successo d'immagine (dunque un'importanza teologica) che soprattutto fra la fine dell'XI e l'inizio del XII secolo li aveva visti largamente presenti in Campania, a Roma e nell'Europa cristiana, vettori di messaggi ecclesiali proposti con particolare enfasi dalla Chiesa riformata.<sup>17</sup> Sugli stessi arredi ne saranno numerose le presenze, talora solo sporadicamen-





5. Salerno, cattedrale di Santa Maria degli Angeli. Ambone "Guarna", lato ovest.



6. Salerno, cattedrale di Santa Maria degli Angeli. Ambone "Guarna", lato sud.



7. Cava de' Tirreni, abbazia territoriale della Santissima Trinità. Ambone.

te documentate, come a Caserta vecchia o altrove, come a Sessa Aurunca, in trionfale moltitudine.<sup>18</sup> A loro volta le simboliche immagini degli evangelisti, ubique sulle pareti ecclesiali e sullo stesso arco absidale della cattedrale salernitana, ovviamente non necessitano di spiegazione, anche se è qui che ci appaiono per la prima volta, «episodio unico di incomparabile altezza nella loro ripresa della tradizione classica», parafrasandone il giudizio che ne seppe dare Cesare Gnudi.<sup>19</sup> Quasi nascosta alla vista, sul menisco sottostante la parete convessa che doveva ospitare il gruppo del lettore, resta poi la testa dell'Oceano o Abisso, immagine metaforica dell'Inferi la cui presenza sull'ambone era già stata documentata poco dopo la metà dell'XI secolo nell'*Exultet* oggi a Pisa.<sup>20</sup>

Questo ambone lo si sarebbe forse meglio inquadrato nel contesto campano se il suo precedente della chiesa abbaziale di Cava de' Tirreni, degli anni dell'abate Marino (1147-1170), non avesse subito tante distruzioni e manomissioni (fig. 7). Ne ignoriamo come davvero si presentasse il gruppo scultoreo centrale, mentre vi possiamo ancora cogliere la prima evidenza di una figurazione monumentale dei suoi leoni stilofori che, qui ancora impacciati nei movimenti,

trionferanno nella cattedrale di Sessa Aurunca e in quella di Ravello.

Ma proprio in questi anni è l'Abruzzo che ci presenta il nucleo di opere più compatto che fa capo a una maestranza di artefici le cui firme ci permettono di identificarli nei maestri Roberto e Nicodemo.<sup>21</sup> Si tratta dei tre ben noti amboni, in stucco policromo, di Santa Maria in Valle Porclaneta presso Rosciolo, del sesto decennio del XII secolo

(figg. 8-9), di Santa Maria del Lago a Moscufo del 1159 (figg. 10-11), di Santo Stefano di Cugnoli (con provenienza da altra chiesa sconosciuta) del 1166 (figg. 12-13).<sup>22</sup>

Un loro particolare motivo d'interesse è offerto dalla presenza di due lettori, uno prospiciente la navata sull'asse nord-sud, l'altro rivolto a ovest verso l'ingresso, oltre che di un terzo leggio (a Moscufo e a Cugnoli) posto all'angolo rivolto verso est, cioè verso l'altare.<sup>23</sup> Al centro del parapetto



8. Magliano de' Marsi, chiesa di Santa Maria in Valle Porclaneta. Ambone, lato sud.



9. Magliano de' Marsi, chiesa di Santa Maria in Valle Porclaneta. Ambone, particolare.





10. Moscufo, chiesa di Santa Maria del Lago. Ambone, lato sud.



11. Moscufo, chiesa di Santa Maria del Lago. Ambone, lato ovest.

di navata il lettorino associa sia a Moscufo che a Cugnoli i simboli degli evangelisti Matteo e Marco; sull'altro lettorino l'aquila giovannea sovrasta il toro di Luca.<sup>24</sup> L'aquila qui artiglia una vittima, investendola di quel valore trionfale che il volatile aveva avuto in una millenaria tradizione che dal paganesimo era rifluita nel cristianesimo.<sup>25</sup> Quel che qui peraltro sorprende è la loro collocazione sulla sinistra della navata, che sembra ignorare la prescrizione liturgica dell'orientamento di lettura dei vangeli verso nord, verso le tenebre del peccato, dal momento che almeno nei due amboni di originaria collocazione nella chiesa i lettorini sono invece rivolti rispettivamente verso sud e verso ovest.<sup>26</sup> È dunque forse il caso di postulare "altre" prescrizioni liturgiche, la cui assenza deve relativizzare la nostra fiducia esclusiva in quanto ci è documentato.<sup>27</sup> La presenza del terzo leggio angolare, a Moscufo e a Cugnoli, può invece spiegarsi con la necessità di leggere l'epistola rivolti verso l'altare come, lo si è visto, sarebbe avvenuto a Salerno con il leggio sorretto dai due diaconi nell'ambone d'Ajello.

Tipica degli amboni abruzzesi è soprattutto la loro den-

sità d'immagini, con l'estensione tematica, desunta dall'esegesi biblica e da connesse valenze liturgiche o devozionali, ad altre figure di attori e scene dal Vecchio e dal Nuovo Testamento, e ad altro ancora.<sup>28</sup> In stretta ed esplicita relazione funzionale con il loro ruolo svolto nella liturgia, collocati in stretta vicinanza con l'asse figurativo centrale del parapetto, sono i diaconi aureolati, visti durante la loro azione liturgica.<sup>29</sup>

Dal Vecchio Testamento sono tratte tre scene relative a Davide che, poste diversamente in coppia anch'esse sul parapetto sud, lo mostrano mentre lotta con l'orso, smascella il leone e suona la cetra (figg. 9, 11, 13).<sup>30</sup> Di rara – se non addirittura unica – presenza in strutture del genere, è naturalmente lecito sorprendersene, anche se non mancano le giustificazioni esegetiche fornite in primo luogo da Isidoro di Siviglia in merito alla stessa evocazione di Cristo, della sua passione e gloria, attraverso il re biblico.<sup>31</sup> Alla loro data introvabili nella tradizione d'immagine italomeridionale, di quali modelli ci si sia serviti è difficile ipotizzarlo, anche se almeno per la scena di Davide citaredo potrà essere stata



12. Cugnoli, chiesa di Santo Stefano. Ambone, lato sud.



13. Cugnoli, chiesa di Santo Stefano. Ambone, lato ovest.

disponibile una versione miniata in un libro di salmi, qui resa tuttavia con l'integrazione della figura danzante di sorprendente senso protocortese.<sup>32</sup> Per i suoi combattimenti, invece, il ricordo degli splendidi piatti d'argento bizantini da Cipro, di inattuabile qualità, possono solo suggerirci che anche una qualche suppellettile liturgica ne possa aver mediato la composizione.<sup>33</sup> Sulla spalletta della scala di accesso dei due amboni dove essa è conservata (figg. 8, 10) sono collocate due scene di Giona, le uniche che avessero già una tradizione sui pulpiti, favorita dal significato tipologico della figura del profeta. È prevalentemente in Campania che se ne ha un'ampia documentazione: in area cassinese e dalla costa sorrentina fino a Gaeta la sua figura è, per così dire, "di casa" sui pulpiti;<sup>34</sup> per citarne qualche esempio, se ne intuisce già la presenza dalle scenette di alcuni *Exultet* dell'XI secolo (come quello, già ricordato, di Pisa) e la si vede sui frammenti marmorei di Minturno; nel XIII secolo è monumentalizzata sulle lastre di Sessa Aurunca e di Gaeta, al tempo del vescovo Rogadeo (1094-1150), intarsiata a mosaico policromo nel Duomo di Ravello e ancora

nella stessa città, nel XIII secolo ineunte, a San Giovanni del Toro, e così via: un successo d'immagine, la cui totale scomparsa dopo i primi decenni angioini risiede evidentemente in un mutato contesto di esigenze e committenza.<sup>35</sup>

Infine, il repertorio agiografico: oggi è documentato da sant'Onofrio, a Moscufo e Cugnoli, e da san Giorgio a Moscufo, mentre resta senza nome il santo giovane di Cugnoli, che dal suo abbigliamento parrebbe comunque essere un apostolo e per la sua figura giovanile con i capelli lunghi potrebbe corrispondere a san Giovanni.<sup>36</sup>

A Santa Maria in Valle Porclaneta la densità d'immagine sul pulpito si sposa bene con il ciborio, oltre che con l'iconostasi, azionando una messinscena liturgica di grande effetto che tuttora ci affascina, anche per la restante policromia che ambone e iconostasi ancora oggi conservano, pur se in diverso grado.<sup>37</sup> Con queste immagini si combina il ricchissimo programma che diremmo "marginale", considerandone la collateralità (ma talora anche la complementarietà) rispetto a quanto più direttamente inerente il messaggio teologico, di certo anch'esso non sempre del tutto





14. Ravello, chiesa di San Giovanni del Toro. Ambone, lato sud.

privo di uno specifico significato, la cui indagine deve qui peraltro essere sospesa e rinviata ad altra sede.<sup>38</sup> Ne ricordo tuttavia un paio di intriganti ed evidenti presenze, che invadono lo spazio figurativo principale: lo spinario a Moscufo e a Cugnoli (figg. 10-12), ancora a Moscufo il vecchio che porta le mani ai capelli e si stringe la barba, a Cugnoli il serpentone che ingoia il corpo di un uomo (accanto all'“icona” di sant'Onofrio) o anche l'omino nudo che si arrampica (fig. 13).<sup>39</sup>

L'exploit di questi pulpiti abruzzesi di metà del XII secolo non avrà seguito, imponendosi anzi un drastico riorientamento programmatico che limitò in prevalenza la figuratività alle sole immagini simboliche degli evangelisti, per esempio nella chiesa abbaziale di San Clemente a Casauria (1176-1182). Sorprendono invece le due lastre con grifo e volatili che, rimontate in un improbabile assetto moderno una cinquantina di anni fa nella chiesa abbaziale di San Liberatore alla Majella, presentano soluzioni figurative inusuali per gli amboni, ma ricorrenti sui plutei.<sup>40</sup> Nella cattedrale di San Pelino di Corfinio (1168-1188), cui esse si legano stilisticamente, o nell'abbazia di Santa Maria a Bominaco (1180), la figuratività sulle lastre principali è addirittura completamente assente.<sup>41</sup> A rigore deve comunque osservarsi che con l'ornato dei cosiddetti “foroni casauriensi” che tappezzano i nuovi pulpiti non può escludersi che si possa essere inteso anche un rinvio simbolico al giardino paradisiaco.

Nel frattempo, lungo il XII secolo, in Puglia dovettero certamente essere allestiti amboni nelle grandi cattedrali e nelle chiese, ma assai poco ne rimane. Dell'ambone nella navata della cattedrale di Troia la sicura data del 1169 non vale per la lastra figurata (un poderoso leone che viene morso da un cane mentre azzanna una pecora già squartata), chiaramente qui inserita e comunque di difficile pertinenza originaria a questo arredo liturgico.<sup>42</sup> Gli altri frammenti di arredi non arrecano sufficiente informazione per una discussione in questa sede, mentre quanto altro riveste importanza per una messa a fuoco del discorso d'insieme si lega meglio per cultura figurativa alla piena età sveva che qui non ha spazio per essere discussa.<sup>43</sup>

Fra la fine del XII secolo e il primo quarto o trentennio del XIII è invece la Campania a conservare opere che, pur se

spesso estraniare dal loro contesto originario, documentano uno straordinario *boom* di committenze prevalentemente (arci)vescovili in un panorama di concorrenza volta ad affermare il prestigio delle proprie sedi ecclesiali: ad Amalfi, a Scala e a Pontone, a Capua, a Caserta vecchia, a Calvi è infatti tutto un fiorire di arredi liturgici, purtroppo assai spesso ridotti a frammentarie testimonianze.<sup>44</sup> Per via del loro frequente stato frammentario e, dove ancora in opera, dei loro sostanziali rimaneggiamenti, ci si deve limitare a osservare la presenza di nuovi inserti tematici, come l'*An-nunciazione* della cattedrale di Caserta vecchia o il piccolo gruppo plastico con Sansone e il leone della cattedrale di Amalfi;<sup>45</sup> oppure anche la scelta eterodossa del telamone, vestito di una lunga tunica e calzature ai piedi, che cerca di difendersi dal morso del serpente che lo avvolge, di supposta – ma inverificata – provenienza dall'abbazia di Cava de' Tirreni.<sup>46</sup> Nel San Giovanni del Toro a Ravello è a sua volta innovativo l'asse d'immagine aquila-libro-evangelista (fig. 14), con la significativa convergenza degli artigli e della mano sul fuoco ottico del libro, dove spicca in più lunga versione l'incipit evangelico.<sup>47</sup> La presenza dei due leoncini intenti a sbranare placidamente un quieto ariete intese forse opporre alla “positività” del gruppo scultoreo la metafora della sconfitta del male, ma la polisemia del bestiario medievale lascia aperte anche altre possibilità interpretative.<sup>48</sup> Il mondo dei “margini” continua comunque a sperimentare nuove formule sui capitelli, investendo l'architrave, sull'ambone di Calvi, con una narrazione figurativa che sviluppa in piano il suggerimento della cornice divisoria dell'ambone Guarna.<sup>49</sup> Caratterizzanti quasi tutti questi amboni è la policromia delle tarsie marmoree al meglio esemplata da Salerno, con una crescente e piena integrazione fra scultura e mosaico, che a Sessa Aurunca, lungo i decenni centrali del XIII secolo raggiungerà uno dei risultati più alti. Nel 1272, infine, nell'ambone Rufolo di Ravello, si raggiunge un apogeo che nello stesso tempo segnerà una rottura di secolari convenzioni, con la drastica riduzione del messaggio biblico, simbolico e devozionale e l'emergenza esplicita, in figura e scrittura, del committente. Ma questo apogeo segnerà anche la fine di un percorso secolare che il Trecento angioino modificherà con forme e narrazioni diverse.



1 O. Lehmann-Brockhaus, *Die Kanzeln der Abruzzzen im 12. Und 13. Jahrhundert*, «Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte», VI, 1942-1944, pp. 257-423 (gli altri due saggi erano quelli di H. Schwarz, *Die Baukunst Kalabriens und Sizilien im Zeitalter der Normannen*, pp. 1-112, e di G. de Francovich, *Arte carolingia e ottoniana in Lombardia*, pp. 115-157). Per un'occasione congressuale lo studioso ritornò sull'argomento con un sintetico saggio, in italiano e senza note: *Gli amboni abruzzesi*, «Abruzzo», VI/2-3, 1968, atti del secondo convegno nazionale della cultura abruzzese (L'Aquila, Avezzano, Teramo, Chieti, Francavilla, Pescara, 16-19 aprile 1968). Per la sua profonda conoscenza del contesto regionale esemplare il suo *Abruzzzen und Molise. Kunst und Geschichte*, München 1983. Sulla figura dello studioso: V. Pace, *Otto Lehmann-Brockhaus. Kunstgeschichte zwischen Wanderungen und Bibliotheken*, in *100 Jahre Bibliotheca Hertziana. I. Die Geschichte des Instituts 1913-2013*, Rom-München 2013, pp. 182-187.

2 Per gli anni antecedenti allo studio di Lehmann-Brockhaus mi limito a due importanti citazioni: G. Vitzthum, W.F. Volbach, *Die Malerei und Plastik des Mittelalters in Italien*, Potsdam 1924; P. Toesca, *Il Medioevo*, Torino 1927; per il dopoguerra, limitatamente agli studi monografici di specialistico taglio regionale e territoriale: D.F. Glass, *Romanesque Sculpture in Campania. Patrons, Programs, and Style*, University Park 1991; F. Gandolfo, *La scultura normanno-sveva in Campania*, Roma-Bari 1999; Id., *Scultura medievale in Abruzzo. L'età normanno-sveva*, Pescara 2004. Il catalogo degli amboni pugliesi è quello di H. Schäfer-Schuchardt, *Die Kanzeln des 11. bis 13. Jahrhunderts in Apulien*, Würzburg 1972. L'assenza di riferimenti ad amboni della Calabria, della Basilicata e della Sicilia è dovuta alle loro carenti testimonianze, come si evince dai pertinenti capitoli regionali in *La scultura d'età normanna tra Inghilterra e Terrasanta. Questioni storiografiche*, atti del congresso internazionale di studi storico-artistici (Ariano Irpino, 17-18 settembre 1998), a cura di M. D'Onofrio, Roma-Bari 2001. Per essere rimasta inedita, una menzione a parte va fatta della tesi di laurea di A. Carotti, *La suppellettile sacra e l'arte dell'intarsio in Campania dall'XI al XIII secolo*, Università degli Studi di Roma, facoltà di Lettere, a.a. 1966-1967. Da questa monumentale tesi (592 pagine dattiloscritte), che rientrava nel programma di ricerche sulla Campania consigliate ai suoi allievi dal prof. Géza de Francovich, sono confluite a suo nome solo sintetiche e asettiche schede in *L'Art dans l'Italie méridionale. Aggiornamento dell'opera di Émile Bertaux sotto la direzione di Adriano Prandi*, Roma 1978, pp. 381-384, 751-768, 975-985. È invece in via di pubblicazione la tesi di dottorato di E. Scirocco, *Arredi liturgici dei secoli XI-XIII in Campania*, Università Federico II, Napoli, a.a. 2009-2010.

3 Si vedano D.F. Glass, *Jonah in Campania: a Late Antique Revival*, «Commentari», XXVII, 1976, pp. 179-194; Id., *Pseudo-Augustine, Prophets, and Pulpits in Campania*, «Dumbarton Oaks Papers», XLI, 1987 (*Studies in Honor of Ernst Kitzinger*), pp. 215-226; N. Zchomelidse, *Der Osterleuchter im Dom von Capua: Kirchmobiliar und Liturgie im lokalen Kontext*, «Mededelingen van het Nederland Instituut te Rome», LV, 1996, pp. 18-43; L. Aventin, *Des images au service de la parole. Le programme iconographique des ambons de Rosciolo, Moscufo et Cugnoli (Abruzzes, 1157-1166)*, «Cahiers de civilisation médiévale», XLVI, 2003, pp. 301-326; M. Gianandrea, *Genesi e sviluppo di un'iconografia di successo: l'uomo con l'aquila e il serpente*, «Arte medievale», III, 2004, 1, pp. 49-58; L. Aventin, *L'image au lieu de la liturgie. Le décor du pupitre de l'évangile de l'ambon d'Aiello dans la cathédrale de Salerne (Campanie, dernier quart du XII<sup>e</sup> siècle) et ses principales variantes*, «Mélanges de l'École française de Rome. Moyen Âge», CXVII, 2005, 1, pp. 323-352; F. Gandolfo, *Novità iconografiche nei pulpiti abruzzesi della prima età angioina*, in *L'Abruzzo in età angioina. Arte di frontiera tra Medioevo e Rinascimento*, atti del convegno internazionale di studi (Chieti, 1-2 aprile 2004), a cura di D. Benati, A. Tomei, Milano 2005, pp. 9-21; M. Gianandrea, *La scena del sacro. L'arredo liturgico nel basso Lazio tra XI e XIV secolo*, Roma 2006; L. Aventin, *L'ambon, lieu liturgique de la proclamation de la parole dans l'Italie du XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècle*, in N. Bériou, F. Morenzoni, *Prédication et liturgie au Moyen Âge*, Turnhout 2008, pp. 127-161; N. Zchomelidse, *Art, Ritual, and Civic Identity in Medieval Southern Italy*, Universiy Park 2014; E. Scirocco, *L'arredo liturgico della santissima Trinità di Cava nel XII secolo*, in *Riforma della chiesa, esperienza monastiche e poteri locali. La badia di Cava nei secoli XI-XIII*, a cura di M. Galante, G. Vitolo, G.Z. Zanichelli, Firenze 2014, pp. 287-301, figg. 1-10; E. Scirocco, *Jonah, the Whale and the Ambo. Image and Liturgy in Medieval Campania*, in *The Antique Memory and the Middle Ages*, a cura di I. Foletti, Z. Frantová, Roma 2015, pp. 87-123; E. Di Natale, *Al centro del pulpito: l'uomo artigliato dall'aquila e attaccato dal serpente*, «Iconographica», XIV, 2015, pp. 44-51; E. Scirocco, *Liturgical Installations in the Cathedral of Salerno: the Double Ambo in its Regional Context between Sicilian Models and Local Liturgy*, in *Cathedrals in Mediterranean Europe (11<sup>th</sup>-12<sup>th</sup> centuries). Ritual Stages and Sceneries*, a cura di G. Boto Varela, J. Kroesen, Turnhout 2016, pp. 205-221.

4 H. Torp, *Monumentum Resurrectionis. Studio sulla forma e sul significato del candelabro per il cero pasquale in Santa Maria della Pietà a Cori*, «Acta ad Archaeologiam et Artium Historiam Pertinentia», I, 1962, pp. 79-102 (questo saggio nacque, come mi ha detto lo stesso studioso, dalla sua frequentazione ai seminari di inizio anni cinquanta di André Grabar,

che proprio allora studiava i *Thrônes épiscopaux* dell'Italia meridionale, evidenziando ai suoi allievi l'importanza dei rapporti fra iconografia e liturgia). Per la storiografia sugli *Exultet* si veda il denso indice bibliografico in *Exultet. Rotoli liturgici del medioevo meridionale*, direzione scientifica di G. Cavallo, coordinamento di G. Orofino, O. Pecere, Roma 1994, cui si aggiunga Th.F. Kelly, *The Exultet in Southern Italy*, New York-Oxford 1996; S. De Blaauw, *Cultus et decor. Liturgia e architettura nella Roma tardoantica e medievale*, Città del Vaticano 1994.

5 Lehmann-Brockhaus 1942-1944, cit., pp. 268-270 (in particolare p. 269, nota 4, Abb. 240).

6 Pur se l'ambone sia stato manomesso e rimontato, il gruppo dell'aquila non ha subito rilevanti alterazioni d'immagine: Gandolfo 2004, cit., pp. 48 e 54-55. Esplicito e interessante segno di "variante integrativa d'uso" è la presenza del confessionale sottostante.

7 Si vedano Schäfer-Schuchardt 1972, cit., pp. 10-26; *Alle sorgenti del Romanico. Puglia XI secolo*, catalogo della mostra (Bari, Pinacoteca Provinciale, 1975) a cura di P. Belli D'Elia, Bari 1975, pp. 36-43, 58-62, 80-86 (schede di P. Belli D'Elia e T. Garton); P. Belli D'Elia, *Puglia romanica*, Milano 2003, pp. 47-49, 98-100; A. Dietl, *Die Sprache der Signatur. Die mittellalterlichen Künstlerinschriften Italiens*, Berlin-München 2009, I, pp. 701-703, IV, Abb. 126. Un'aquila sul retro dell'ambone di Bari, con vittima fra i suoi artigli, potrebbe essere appartenuta, con altri frammenti, all'ambone originario della fine dell'XI secolo: Schäfer-Schuchardt 1972, cit., pp. 49-65, tav. 45.

8 Si vedano C. Vogel, *Versus ad orientem. L'orientation dans les Ordines Romani du haut Moyen-Âge*, «Studi Medievali», I, 1960, pp. 447-469; Aventin 2008, cit., pp. 144-149.

9 Si veda *Lexicon der christlichen Ikonographie*, a cura di E. Kirschbaum, Rom-Freiburg-Basel-Wien 1974, I, *Adler* (scheda di L. Wehrhahn-Stauch).

10 Per i termini della discussione storiografica su queste diversità "formali" si veda V. Pace, *La scultura della cattedrale di Aversa*, «Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte», LVII, 2002, pp. 232-257, ristampato in V. Pace, *Arte Medievale in Italia Meridionale*, Napoli 2007, pp. 49-67 (in particolare pp. 65-66).

11 Per la corretta prospettiva interpretativa di questa immagine nelle sue coordinate testuali del Fisiologo si veda adesso Di Natale 2015, cit. Per la sua interpretazione si veda anche Gandolfo 1999, cit., pp. 56-57, Gianandrea 2004, cit., e Aventin 2005, cit., oltre alla lett. citata *infra* alla nota 14.

12 Si vedano Aventin 2005, cit., p. 335; Di Natale 2015, cit., p. 48 e nota 26 per le loro opinioni in merito. Una scenetta analoga la si ritroverà a San Giovanni del Toro di Ravello, per la quale si veda *infra* nel testo.

13 Si veda *Alfa e Omega. Il Giudizio Universale tra Oriente e Occidente*, a cura di V. Pace, testo di M. Angheben, Castel Bolognese 2006, per esempi dalla Cappadocia bizantina, dalla Tavola del Giudizio di Roma, da Moissac, da Conques ecc.

14 Sui due amboni salernitani si vedano: J. Poeschke, *Die Skulptur des Mittelalters in Italien. I. Romanik*, München 1988, pp. 180-182 (con due magnifiche tavole a colori); Glass 1991, cit., pp. 65-90, ripreso in Id, *The Pulpits in the Cathedral at Salerno*, in *Salerno nel XII secolo. Istituzioni, società e cultura*, atti del convegno internazionale di studi (Raito di Vietri sul Mare, 16-20 giugno 1999), a cura di P. Delogu, P. Peduto, Salerno 2004, pp. 213-237; Gandolfo 1999, cit., pp. 48-60; A. Braca, *Il Duomo di Salerno*, Salerno 2003, pp. 151-184; Scirocco 2016, cit.

15 San Paolo aiuta a capire questo *apax* figurativo, assolutamente sorprendente per la nostra sensibilità post-tridentina. In proposito si veda V. Pace, *Immagini della sessualità nel Medioevo italiano*, in *Medioevo: immagine e ideologia*, atti del convegno internazionale di studi (Parma, 23-27 settembre 2002), a cura di A.C. Quintavalle, Milano 2005, pp. 630-643 (in particolare pp. 637-638, fig. 18); per una migliore foto: V. Pace, *Review: N. Zchomelidse, Art, Ritual, and Civic Identity in Medieval Southern Italy*, «Burlington Magazine», CLVIII, luglio 2016, p. 564, fig. 47.

16 J.A. Jungmann, *Missarum sollemnia. Eine genetische Erklärung der römischen Messe*, 2 voll., Wien 1948, trad. it. Milano 2004, p. 233, tenendo tuttavia presente che l'indicazione topica e cronologica del messale, qui riferita nel testo, sostituisce quella utilizzata dalla precedente storiografia («San Vincenzo al Volturno, fine XI secolo»). In proposito si veda V. Pace, in *Biblioteca Apostolica Vaticana. Liturgie und Andacht im Mittelalter*, catalogo della mostra (Colonia, Erzbischöfliches Diözesanmuseum, 1992-1993), a cura di J.M. Plotzek, U. Surmann, Stuttgart 1992, pp. 178-181, n. 35. Per la situazione presettecentesca degli amboni: R. Longo, E. Scirocco, *A Scenario for the Salerno Ivories: the Liturgical Furnishings of the Salerno Cathedral*, in *The Salerno Ivories*, a cura di F. Dell'Acqua et alii, Berlin 2016, pp. 191-209.

17 Si veda V. Pace, *L'arte di Bisanzio al servizio della chiesa di Roma: la porta di bronzo di San Paolo fuori le mura*, in *Studien zur byzantinischen Kunstgeschichte. Festschrift für Horst Hallensleben zum 65. Geburtstag*, a cura di B. Borkopp, B. Schellewald, L. Theis, Amsterdam 1995, pp. 111-119, ripubblicato in V. Pace, *Arte a Roma nel Medioevo*, Napoli 2000, pp. 87-103.

18 Si veda Glass 1987, cit., per Sessa Aurunca.

19 C. Gnudi, *Considerazioni sul Gotico francese, l'arte imperiale e la formazione di Nicola Pisano*, in *Federico II e l'arte del Duecento italiano*, atti della III settimana di studi di storia dell'arte medievale dell'università di Roma (Roma, 15-20 maggio 1978), a cura di A.M. Romanini, Galatina



1980, pp. 1-26 (in particolare p. 6). Per l'arco absidale salernitano si veda V. Pace, *La cattedrale di Salerno. Committenza, programma e valenze ideologiche di un monumento di fine XI secolo nell'Italia meridionale*, in *Desiderio di Montecassino e l'arte della Riforma Gregoriana*, a cura di F. Avagliano, Montecassino 1997, pp. 189-203 (ripubblicato in Pace 2007, cit., pp. 69-89, con *Addenda* 2006). Per altri esempi in altri manufatti mi limito a ricordare il Vat. Lat. 9820 (*Exultet* 1994, cit., p. 107), la base di un arredo nella cattedrale di Capua (Gandolfo 1999, cit., fig. 13) o anche la rilegatura eburnea di New York (Pace 2007, cit., fig. 19); che il leone e il toro del frammento di San Felice in Pincis a Cimitile siano da intendersi come simboli degli evangelisti resta incerto, dovendosi comunque escludere che appartenessero a un ambone (Gandolfo 1999, cit., pp. 13-14, fig. 26).

20 Ancora fondamentale in merito il pionieristico articolo di W.F. Volbach, *Ein antikisierendes Bruchstück von einer kampanischen Kanzeln in Berlin*, «Jb. Der preusz. Kunstsammlungen», LIII, 1932, pp. 183-197. Un'analoga figurazione riappare a Sessa Aurunca e in un frammento del Bodemuseum. Per il rotoło campano di Pisa: *Exultet* 1994, cit., p. 163.

21 Si vedano Lehmann-Brockhaus 1942-1944, cit., pp. 271-317; Gandolfo 2004, cit., pp. 69-90; Dietl 2009, cit., I, pp. 1092-1094, IV, Abb. 371-374.

22 Non mi interessa qui entrare nella discussione della precisa data del primo pulpito, sia essa 1150, 1151 o 1157, per la quale si veda il recente S. Caranfa, *Precisazioni intorno alla data di esecuzione dell'ambone di S. Maria in Valle Porclaneta*, «Bullettino della Deputazione Abruzzese di Storia patria», XC, 2000, pp. 125-133.

23 L'orientamento verso l'altare a Cugnoli è solo presuntivo per la sua fedeltà ai modelli precedenti, il pulpito non trovandosi più nella sua chiesa d'origine. Uso qui il termine “lettorino” per l'intera struttura convessa sporgente dal parapetto.

24 Il lettorino di navata rivolto a sud di Santa Maria in Valle Porclaneta conserva solo la frammentaria testa del leone; quello rivolto a ovest non è conservato.

25 Si veda R. Wittkower, *Eagle and Serpent. A Study in the Migration of the Symbols*, «Journal of the Warburg Institute», II, 1939, pp. 293-325. Si veda anche Aventin 2005, cit., in particolare pp. 331-336.

26 Dell'ambone di Cugnoli, portato nell'attuale chiesa nel XVI secolo, si ignora l'originario orientamento, anche se verosimilmente ripeteva la collocazione di Moscufo, del quale ripete fedelmente la coppia angelo-leone. Ha adeguatamente problematizzato questo aspetto Aventin 2003, cit., p. 309.

27 È significativo che in seguito sarà orientato a nord il lettorino di navata (con aquila e leone) di San Clemente a Casauria.

28 Essenziale in proposito il rinvio ad Aventin 2003, cit.

29 Ne sono scelti tre momenti significativi: la lettura di un libro liturgico (in tutti e tre i pulpiti) dove questo è poggiato su un leggio sorretto dall'aquila; il trasporto del calice sull'altare e l'incensamento (perduti a Santa Maria in Valle Porclaneta). A Moscufo e a Cugnoli la posizione delle scene è la medesima: lettura del libro e trasporto del calice sono appaiati a fianco dell'asse evangelico sul parapetto sud di navata, mentre sul parapetto ovest il diacono turiferario è accanto all'aquila, sulla sua sinistra.

30 Le due scene davidiche sono collocate vicino alla diade evangelica centrale sul parapetto sud: a Santa Maria in Valle Porclaneta la lotta di Davide con l'orso è abbinata alla scena con Davide citaredo, dove il re, al cospetto di una danzatrice, è accompagnato da musicisti. Negli altri due pulpiti questa scena è sostituita dalla lotta con il leone (ma Poeschke 1988, cit., pp. 80-81, ha ritenuto vi agisca Sansone). Anche se l'ambone di Cugnoli, come già detto nel testo, proviene da altra chiesa, per le ripetute affinità con quello di Moscufo è verosimile che ne abbia replicato anche collocazione e orientamento.

31 Si veda Aventin 2003, cit., pp. 318-322, con citazione, fra le altre, di Isidoro di Siviglia, *Questiones in Veterum Testamentum, In librum Regum I*, PL 83, col. 399.

32 È in proposito di qualche interesse ricordare che due mensole accanto a una monofora del transetto della cattedrale di Caserta vecchia, del XIII secolo ineunte, rappresentano l'una Davide citaredo e l'altra due figure danzanti: M. D'Onofrio, L. Cochetti Pratesi, *Due sculture inedite a Caserta vecchia*, «Commentari», XXIII, 1972, pp. 272-275, fig. 1.

33 Si veda *Age of Spirituality. A Symposium*, catalogo della mostra (New York, The Metropolitan Museum of Art, 1977-1978), a cura di K. Weitzmann, New York 1979, p. 479.

34 Si veda Scirocco 2015, cit.

35 Le mutate esigenze rappresentative durante la piena età angioina le si colgono guardando alcuni degli amboni campani, per esempio a Benevento, su cui si veda per ora F. Negri Arnoldi, *Pietro d'Oderisio, Nicola da Monteforte e la scultura campana del primo Trecento*, «Commentari», XXIII, 1972, pp. 12-30 (in particolare pp. 17-18, figg. 3-4), in attesa che ne pubblichi il suo studio Elisabetta Scirocco.

36 Sant'Onofrio dovette godere di una vasta devozione in Abruzzo; all'inizio del XII secolo risale l'immagine ad affresco a San Pietro ad Oratorium, incredibilmente scomparsa durante i restauri della Soprintendenza: V. Pace, *Ancora sulla tutela del patrimonio artistico. Restauri ai monumenti dell'Abruzzo*, «Paragone», CCLXI, 1971, pp. 71-82 (in particolare p. 76, tav. 78). San Giorgio ritornerà sull'ambone del XIII secolo a Bazzano: Gandolfo 2004, cit., pp. 156-158.

37 Si veda A. Trivellone, *La decorazione scultorea medievale della chiesa di S. Maria in Valle Porclaneta presso Rosciolo*, in *La terra dei Marsi. Cristianesimo, cultura, istituzioni*, atti del convegno (Avezzano, 24-26 settembre 1998), a cura di G. Luongo, Roma 2002, pp. 411-425. In questo volume si veda, per l'iconostasi lignea, il testo di E. Sonnino, *S. Maria in Valle Porclaneta. Note sulla storia conservativa e le caratteristiche tecnico-stilistiche di alcune opere attraverso il loro restauro*, pp. 427-436 (in particolare pp. 432-436). Per un giudizio sull'insieme dei tre pulpiti e altro da parte della stessa maestranza si veda anche Gandolfo 2004, cit., pp. 89-90.

38 Per la sua specifica referenza abruzzese e per il suo impianto metodologico, che dimostra quanto possano essere importanti i “margini”, mi limito a citare in proposito A. Trivellone, *Les rinceaux habités des portails de la Marsica (Abruzzes, Italie): purification et élévation au seuil de l'église*, in *Thèmes religieux et thèmes profanes dans l'image médiévale: transferts, emprunts, opposition*, atti del seminario del RILMA (Parigi, 23-24 maggio 2011), a cura di C. Heck, Turnhout 2013, pp. 125-142.

39 Si vedano Lehmann-Brockhaus 1942-1944, cit., pp. 310-311, Abb. 285, 286, 288; Gandolfo 2004, cit., p. 75, fig. 153. In proposito: *Reallexikon der deutschen Kunstgeschichte*, Stuttgart 1958, IV, *Dornauszieher* (L.W.S. Heckscher); G. Dalli Regoli, *La lunga e intensa vita dello Spinario fra ellenismo ed età moderna*, «Luk», XIX, 2013, pp. 69-80; Z. Jacoby, *The Beard Pullers in Romanesque Art: an Islamic Motif and its Evolution in the West*, «Arte medievale», s. II, I, 1987, pp. 65-85; si veda C.R. Dodwell, *The Canterbury School of Illumination. 1066-1200*, Cambridge 1954, pp. 11-12 per questa terminologia e la sua frequenza nella miniatura normanna.

40 Le si confronti con quelle di Santa Maria in Valle Porclaneta oppure dell'oratorio di San Pellegrino a Bominaco (Gandolfo 2004, cit., pp. 346-348, fig. 107). Va peraltro considerato che l'ambone disegnato sull'*Exultet* ora a Pisa, già citato (*supra*, nota 20) mostra anch'esso una fauna “eterodossa”.

41 Si vedano Lehmann-Brockhaus 1942-1944, cit., pp. 318 sgg.; Gandolfo 2004, cit., pp. 102 sgg. A Casauria, dove il pulpito venne collocato sul lato sud, il parapetto nord presenta le immagini simboliche dell'aquila e del leone, mentre sul lato est, rivolto verso l'altare, dovevano trovarsi quelle dell'angelo e del toro, adesso perdute; a Pianella il pulpito, certamente rimontato, tanto che si trova inusualmente appoggiato alla parete d'ambito della navatella settentrionale, appaia oggi sul parapetto sud aquila e leone, su quello ovest angelo e toro. Il parapetto di Bazzano, in un assetto chiaramente modificato, presenta due lastre fiancheggianti un Agnus Dei, in una delle quali l'aquila sovrasta il toro, nell'altra l'angelo sovrasta il leone. Per i disgraziati “restauri” operati dal sovrintendente M. Moretti a San Liberatore e altrove, si veda Pace 1971, cit.

42 Si vedano Schäfer-Schuchardt 1972, cit., pp. 27-34; P. Belli D'Elia, *La Puglia*, Milano 1986 (“Italia romanica”, 8), pp. 425-426; Poeschke 1998, cit., pp. 173-174. Una simile composizione la si ritrova in un frammento di pluteo all'ingresso della Villa Rufolo a Salerno del XII secolo: F. Aceto, *I pulpiti di Salerno e la scultura romanica della costiera di Amalfi*, «Napoli nobilissima», XVIII, 1979, pp. 169-194 (in particolare p. 172).

43 Penso in particolare agli amboni esistenti della cattedrale di Bari con il telamone “inginocchiato”, o di Bitonto, ma anche a quelli di cui parlano le fonti e sono documentati al massimo da qualche frammento, come a Trani e a Bisceglie: Schäfer-Schuchardt 1972, cit.; S. Calò Mariani, *L'arte del Duecento in Puglia*, Torino 1984, pp. 147-163.

44 Si veda Gandolfo 1999, cit., pp. 88-95. Sulle questioni di cronologia e botteghe si veda, precedentemente: V. Pace, *Aspetti della scultura in Campania*, in *Federico II* 1980, cit., pp. 301-324 (in particolare pp. 310-320).

45 Si vedano M. D'Onofrio, *La cattedrale di Caserta vecchia*, Roma 1993, pp. 144-160, fig. 101; D'Onofrio, Cochetti Pratesi 1972, cit.; Gandolfo 1999, cit., pp. 93-94, fig. 141, con la corretta identificazione di Sansone. Storie dell'eroe scolpite in Campania intorno al 1200 o poco dopo, pur se attinenti ad altro arredo liturgico, le si vedevano su due lastre già nei musei berlinesi e ancor oggi in una lastra napoletana, sulle quali, rispettivamente: *Dokumentation der Verluste*, VII, *Skulpturensammlung: Skulpturen, Möbel*, a cura di R. Michaelis, Berlin 2006, p. 131 (nn. 2754 e 2755); G. Corso, *Le tavole istoriate di Santa Restituta. Devozione, teologia e politica a Napoli intorno all'anno 1200*, in G. Corso, A. Cuccaro, C. D'Alberto, *La Basilica di Santa Restituta a Napoli e il suo arredo medievale*, Pescara 2012, pp. 96-141.

46 Si vedano M. Stokstad, *Romanesque Sculpture in American Collections. XV. Kansas City, Missouri and Lawrence, Kansas*, «Gesta», XVI, 1977, pp. 49-61 (in particolare pp. 56-57); Scirocco 2014, cit., p. 298 e nota 48. Le coordinate formali e iconografiche del gruppo mi lasciano perplesso e, conoscendolo solo dall'insoddisfacente documentazione fotografica, mi chiedo se non possa trattarsi di un falso.

47 L'abbondante rifacimento ottocentesco dell'ambone cavense (per il quale si veda *supra*, Scirocco 2014, cit.) non ci permette di vedervi con sicurezza un'anticipazione di Ravello: la figurina maschile, sia per proporzioni, sia per il suo curioso abbigliamento, è di certo un'invenzione moderna. Per una bella foto a colori: Poeschke 1998, cit., tav. 223.

48 Si veda *Lexicon* 1974, cit., IV, *Widder* (S. Braunfels). D. Mauro, *La decorazione scultorea. L'ambone della chiesa di San Giovanni a Toro di Ravello*, «Apollo», VII, 1991, pp. 89-102, ha scritto che «si tratta di un'immagine che allude al sacrificio di Cristo».

49 Si veda Pace 1980, cit., pp. 312-315, fig. 24.





1. Pistoia, chiesa di San Bartolomeo in Pantano. Pulpito, lettorile per le Epistole, particolare.

---

GUIDO TIGLER

---

## Pulpiti romanici in Toscana: gli esemplari lombardo-lucchesi del Duecento

---

Sono passati ormai vent'anni da quando nel 1996, in occasione della giornata di studio sui pulpiti medievali toscani, Daniela Lamberini mi incaricò di redigere con Antonio Milone un catalogo dei pulpiti romanici in Toscana. Il corpus, poi pubblicato – purtroppo senza illustrazioni – in appendice agli atti nel 1999, è costituito da sessantasei schede di esemplari più o meno integri e pezzi erratici ragionevolmente assegnabili a pulpiti smembrati, disposte in ordine alfabetico secondo le attuali collocazioni delle opere.<sup>1</sup> L'anno successivo uscì la monografia sui pulpiti medievali della Toscana di Ralph Melcher, rielaborazione di una tesi discussa all'università di Bonn nel 1997, in cui sono trattati anche gli esemplari gotici, ma dove il catalogo di quelli di età romanica non mostra alcuna significativa differenza rispetto al nostro, di cui l'autore era stato informato, salvo l'assenza di qualche opera e l'aggiunta di alcuni pezzi erratici poco probabilmente riferibili a pulpiti, che erano stati inclusi in un nostro elenco provvisorio.<sup>2</sup> Alle due catalogazioni del 1999 e 2000 è malauguratamente sfuggito il pulpito – integro, anche se spostato nell'intercolumnio meridionale, con riassettablaggio disordinato del retro – della Pieve di Santa Maria a Colonica presso Prato, poi segnalatomi da Giovanni Leoncini, opera artisticamente fiorentina di metà del XII secolo, particolarmente

simile al pulpito della vicina Pieve di San Lorenzo a Signa, anche se la località si situava nell'estrema periferia orientale della vecchia diocesi di Pistoia.<sup>3</sup> Solo tre pulpiti rettangolari sembrano trovarsi tuttora, sostanzialmente intatti, nella loro collocazione originaria, nella parte destra (sud) della navata centrale di una chiesa basilicale, appoggiati al muretto della recinzione presbiteriale e con il leggio (o i leggi principali) sul lato nord del parapetto della cassa: quelli dell'abbaziale di San Miniato al Monte a Firenze del 1170 circa,<sup>4</sup> della Pieve di San Giorgio a Brancoli in Lucchesia del 1240 circa (fig. 2) – il muretto è stato modernamente ricostruito – e della Pieve di San Cristoforo a Barga del 1256 circa (fig. 3), dove è frutto di ricostruzione solo il tratto della recinzione compreso nella navatella sud.<sup>5</sup> Il numero (e l'iconografia) dei gruppi reggileggio varia da uno a tre, a seconda della grandezza e complessità del pulpito, ma sembra comunque riconducibile a tre funzioni liturgiche: per la lettura e il canto dei Vangeli, delle Epistole e delle Profezie e Salmi; perciò è ipotizzabile che nel prototipo che dette origine alla serie, almeno per l'area di influsso pisano, il pulpito istoriato di Guglielmo (1158-1161), già nel Duomo di Pisa e ora suddiviso in due casse nel Duomo di Cagliari, vi fosse – oltre ai due conservati lettori con i simboli del Tetramorfo per i Vangeli e con le statuet-





2. Lucca, Pieve di San Giorgio a Brancoli. Pulpito (foto storica).

te-colonna di san Paolo fra i discepoli Tito e Timoteo per le Epistole – anche un terzo leggìo sostenuto dalla figura in trono di un profeta Isaia o di un re David citaredo, come è attestato da derivazioni d'area lucchese e fiorentina.<sup>6</sup> Quando iniziai ad affrontare il problema della ricostruzione dei pulpiti romanici toscani smembrati o ricomposti non era affatto noto – almeno fra i pochi che qui da noi si occupavano di queste cose – che le prescrizioni liturgiche della Chiesa di Roma (dove però le più antiche basiliche sono significativamente orientate con abside a ovest) imponevano che i



3. Barga, Pieve di San Cristoforo. Pulpito.

Vangeli fossero letti rivolti a settentrione, circostanza che spiega il motivo per cui i tre pulpiti romanici toscani rimasti al loro posto (ma ciò vale anche per quello della Pieve di San Michele a Groppoli sopra Pistoia, rimontato con poche variazioni lungo la parete destra della chiesa a navata unica) si trovino sul lato meridionale della navata centrale col leggìo destinato ai Vangeli rivolto verso nord, così che il lettore potesse essere visto di profilo tanto dai laici a ovest del muretto quanto dai chierici a est. Come spiega Onorio di Autun (con maschilismo tipico dei suoi tempi), nel leggere il Vangelo

verso nord, contro il diavolo, si intendeva anche indirizzare alla luce dello spirito le menti delle donne, per loro natura prigioniere della carnalità, le quali sostavano nella metà settentrionale della parte laicale delle navate:

Nunc autem secundum solitum morem [lector] se ad aquilonem vertit ubi feminae stant, quae carnales significant, quia Evangelium carnales ad spiritualia vocat. Per aquilonem quoque diabolus designatur, qui per Evangelium impugatur. Per aquilonem enim infidelis populus denotatur, cui Evangelium praedicatur, ut ad Christum convertatur.<sup>7</sup>

Merito principale della monografia di Melcher è aver applicato alla Toscana tale nozione, attinta alla magistrale indagine di Sible de Blaauw sulla liturgia medievale nelle basiliche patriarcali romane del 1987,<sup>8</sup> dalla quale si apprende fra l'altro che fino al terzo quarto del XII secolo, quando a Pisa scoppiò la moda dei pulpiti marmorei istoriati, anche nelle principali basiliche di Roma c'era in genere un solo pulpito per chiesa – a prescindere dal caso complesso, probabilmente frutto di rimaneggiamento, di San Clemente –, prima che Alessandro III (1159-1181) dotasse di un secondo pulpito Santa Maria Maggiore, come poi Innocenzo III (1198-1216) fece per San Pietro in Vaticano. Non c'è quindi da meravigliarsi se in Toscana anche nelle cattedrali – contrariamente a quanto si è creduto documentato per Volterra – vi fosse sempre un solo pulpito, prima che nel XIII secolo se ne realizzasse un altro, generalmente ligneo e amovibile, per la predicazione (come è attestato dal 1215 per il Duomo di Siena); solo nel 1320 fu commissionato a Lupo di Francesco un secondo pulpito marmoreo per il Duomo di Pisa, perduto nell'incendio del 1595.<sup>9</sup> Non sapendosi queste cose, non stupisce che i tre pulpiti medievali ricostruiti modernamente in chiese toscane (Arcetri, Duomo di Pisa e San Bartolomeo a Pistoia) si trovino oggi sul lato sbagliato, come è evidente nel caso di quello di Giovanni Pisano nella primaziale pisana, ricostruito fra 1921 e 1926 da Pèleo Bacci nell'intercolumnio fra navata centrale e prima navatella sinistra al centro del settore laicale della chiesa, mentre una pianta disegnata da Adriano Dell'Oste poco dopo l'incendio del 1595 a ricordo dell'arredo liturgico precedente certifica che fosse collocato nella parete destra della navata centrale sotto la cupola, addossato alla porzione destra del muretto di recinzione a L e L rovesciata, con ogni probabilità nella stessa posizione del pulpito di Guglielmo.<sup>10</sup>

In una serie di articoli ho quindi tentato di ricostruire idealmente i pulpiti ricomposti di San Leonardo in Arcetri a Firenze (1997) – cui qui si dedica un approfondimento a sé –, di San Bartolomeo in Pantano (2001), di Guglielmo nel Duomo di Pisa (2008-2009) e di quelli del Duomo di Volterra e della Pieve di Groppoli (2011), cogliendo, in questi due ultimi, derivazioni parziali dal perduto esemplare di Guglielmo nel Duomo di Pistoia, di cui restano solo pochi ma significativi avanzi; sulla base di tali indizi ho poi affrontato nel 2011 il problema più spinoso, quello appunto della ricostruzione largamente ipotetica del pulpito di Guglielmo a Pistoia.<sup>11</sup> Per il pulpito pisano, scartando un'ipotesi ricostruttiva di Melcher con due lettori sui fianchi sud e nord, ho sostanzialmente accettato – salvo disparità di vedute sull'ordine e la distribuzione delle lastre istoriate – la ricostruzione proposta nel 2000 da Anna Rosa Calderoni Masetti,<sup>12</sup> che poneva i due lettori superstiti su uno stesso lato lungo principale della cassa rettangolare, come appare giustificato dalle derivazioni: i frammenti di basamento di una cassa di pulpito proveniente dalla chiesa pisana di San Paolo all'Orto a Pisa con iscrizione-firma di un maestro Ferretto e data 1189, raccordabili con due gruppi reggileggio dalle stesse iconografie di quelli di Cagliari, oggi al Museo Nazionale di San Matteo a Pisa; e il pulpito di San Michele a Cagliari del 1535, proveniente dalla chiesa di San Francesco di Stampace. Solo che ruotavo di 90° la struttura, che la studiosa aveva immaginato col prospetto principale verso ovest, in modo che i due leggii – fra cui quello col Tetramorfo certo dedicato alla lettura dei Vangeli – fossero canonicamente rivolti verso nord; sul lato corto ovest collocavo invece ipoteticamente, come già accennato, un terzo lettore per i testi veterotestamentari. Per il pulpito pistoiese di Guglielmo, databile forse fra 1162 e 1165 circa, ho ricostruito una cassa quadrata con gruppo reggileggio – scomposto nelle sue tre componenti – di san Paolo fra Tito e Timoteo sul lato ovest, ornato da lastre istoriate a campitura unica (di cui sopravvive quella con *Annuncio a Zaccaria*, *Visitazione* e *Timoteo*), e gruppo reggileggio col Tetramorfo sul lato nord, dove dovevano trovarsi le lastre neotestamentarie a campitura doppia (di cui resta solo quella con l'*Ultima Cena* e la *Cattura*). Più congetturale è la presenza, come a Volterra, di storie dell'Antico Testamento sul lato sud. A Guglielmo risale l'idea, poi rimasta in auge nei pulpiti toscani fino al primo Trecento, di adottare come sostegni delle colonnette dei pulpiti i leoni



simboli del Signore – le cui vittime alludono ai Vizi – che Wiligelmo e Nicolò avevano impiegato nei protiri, rendendo chiara l'equivalenza simbolica delle due strutture, che secondo il Vangelo di Giovanni possono essere lette come visualizzazione del Cristo, Verbo e porta dell'ovile, ma anche luce che rischiarà le tenebre. Guglielmo ha lanciato per primo dalla Toscana l'innovazione del parapetto del pulpito interamente istoriato con storie del Nuovo Testamento (nel pulpito di Sant'Ambrogio a Milano della metà del XII secolo compariva solo l'*Ultima Cena*), che illustrano il concetto che Gesù è il Verbo incarnato, scene per le quali ha adottato a Pisa il doppio registro e a Pistoia anche quello più efficace a campitura unica, poi ripreso dalla bottega a Volterra e da uno scultore vicino a Biduino a Groppoli. Mentre a Pisa usa solo capitelli fogliacei, peraltro molto originali, a Pistoia Guglielmo introduce il capitello con teste umane e ferine, che ha precedenti in miniatura e sarebbe diventato uno degli elementi caratterizzanti della scultura pisana romanica e gotica. Analogamente Guglielmo è stato probabilmente il creatore di un nuovo tipo di pluteo per l'incrostazione dei muretti di recinzione presbiteriale (le cui parti inferiori, che coltavano il dislivello fra i pavimenti delle navate e quelli dei presbiteri rialzati, presentavano probabilmente incrostazioni bicrome zebbrate, come tuttora si vede a Barga e in resti del Duomo di Pistoia) con lastre marmoree quadrate cinte da incorniciature vegetali aventi al centro fioroni scolpiti, con sfondi intarsiati, evidentemente ispirate ai lacunari delle soffittature delle trabeazioni romane, del resto presenti come materiale di spoglio nei muri perimetrali del Duomo di Buscheto. Mentre a Pisa (Museo dell'Opera e altare moderno del battistero) questi plutei, attestati anche da poche variazioni prive di tarsie di una bottega di cultura araba, sono tutti a campitura unica, a Pistoia (Lapidario del Duomo e altari moderni di San Francesco e San Giovanni Fuorcivitas) compare non solo la tipologia a campitura unica, arricchita però nelle cornici intermedie da teste umane diaboliche e ferine, ma anche quella quadripartita, priva di teste, ripresa poi nelle smembrate recinzioni di Volterra e del battistero di Firenze e in quella integra di San Miniato, dove invece il pulpito ha lastre del tipo a campitura unica privo di teste. Ma a Guglielmo sembra risalire anche l'idea di riservare a parti poco in vista dei parapetti dei pulpiti lastre intarsiate lisce a ornato vegetale o animale, ispirate alle stoffe orientali, di un tipo che già Buscheto e Rainaldo avevano impiegato

nei muri della primaziale,<sup>13</sup> come fanno pensare certi frammenti del Lapidario del Duomo di Pistoia rinvenuti assieme ai resti del pulpito, simili alle due lastre a orbicoli firmate nel 1162 da maestro Filippo nel ricomposto pulpito della Pieve di San Gennaro di Capannori in Lucchesia, dove le componenti scultoree (un paio di capitellini con teste e il frammentario lettorile col Tetramorfo) condividono le scelte iconografiche e il linguaggio formale del caposcuola a Pisa e Pistoia. È quindi lecito supporre che anche in pulpiti della bottega di Guglielmo di cui restano solo pochi elementi, come leoni stilofori, capitelli e gruppi reggileggio, quali quello della Pieve di Santa Maria (oggi Duomo) di Pescia o quello già citato di San Paolo all'Orto a Pisa, i parapetti fossero ornati non da rilievi scultorei ma solo da lastre intarsiate, secondo una soluzione frequente anche in area fiorentina, oppure da plutei a lacunare, come a San Miniato e nei resti del pulpito di Sant'Agata del Mugello del 1175-1176. Lo studio analitico dei motivi ornamentali delle tarsie, condotto nella tesi magistrale di Nicoletta Matteuzzi di cui sono stato relatore e adesso fresca di stampa,<sup>14</sup> ha dimostrato la stretta dipendenza della produzione fiorentina da quella pisana, tassello questo inscrivibile in un contesto più vasto, cioè la dipendenza dell'intero Romanico fiorentino (architettura, scultura e pittura) da quello pisano, come è agevolmente dimostrabile proprio soffermandosi sui plutei. Ma rimandando per i pulpiti fiorentini del XII secolo al mio secondo contributo in questo volume, e per quelli coevi di cultura pisana al mio saggio negli atti del convegno *Arte Magistri*, svoltosi a Empoli nel 2015 e pure recentemente pubblicato,<sup>15</sup> vorrei concentrarmi qui sui manufatti duecenteschi precedenti alla svolta impressa da Nicola Pisano.

Dai primi del Duecento il centro più fertile e innovativo per quanto riguarda l'architettura e la scultura in Toscana occidentale non è più Pisa bensì Lucca, dove dal 1204 Guidetto costruisce e decora con sculture e tarsie le loggette d'ispirazione pisana della parte superiore della facciata del Duomo, per poi trovare nel 1211 impiego anche nella Pieve (oggi Duomo) di Prato, dove costruisce i colonnati interni. Come appurato recentemente da Chiara Bozzoli in base alla rilettura di un documento,<sup>16</sup> Guidetto era originario di Arogno nella diocesi di Como, sul Lago di Lugano, non lontano da Campione, cioè della stessa area della Lombardia pedemontana – luogo tradizionale di espatrio di maestri di pietra – da cui venivano i discendenti di Anselmo da Cam-

pione allora impegnati nel Duomo di Modena, Adamino di Arogno costruttore del Duomo di Trento e la famiglia Bigarelli da Como (i fratelli Bonagiunta e Lanfranco e i rispettivi figli Guido e Guidobono, a sua volta padre di Giannibono), attiva per tre generazioni nel cantiere del Duomo di Lucca. Le opere toscane di tale galassia "campionese", rintracciabile stilisticamente in gran parte dell'Italia centrosettentrionale e persino in Austria e Dalmazia, possono essere legittimamente considerate come una realtà a parte, poiché profondamente permeate dalla recezione dei modelli pisani, ovvero di Guglielmo, Biduino e della maestranza bizantineggiante attiva ai primi del secolo nei portali del battistero e di San Michele degli Scalzi.<sup>17</sup> Lanfranco, formatosi probabilmente con Guidetto, alle cui dipendenze sembra aver lavorato assieme al nipote Guido nei capitelli del battistero pisano, databili verso il 1220, firma nel 1226 il fonte battesimale del battistero di Pistoia, in cui fa ricorso a plutei a lacunare, scolpiti e intarsiati, a campitura unica, alcuni dei quali con teste umane e ferine, ispirati a quelli di quel tipo realizzati da Guglielmo per la recinzione presbiteriale del Duomo, ma decisamente meno raffinati. Maria Teresa Filieri gli ha plausibilmente attribuito i resti dello smembrato pulpito della Badia di Santa Maria e San Nicolao a Buggiano Castello (già *enclave* della diocesi di Pistoia in quella lucchese), riusati nel 1596 attorno al fonte battesimale, cioè cinque plutei a lacunare, del tipo a campitura unica e quadripartito, simili a quelli del fonte pistoiese, e un telamone stiloforo (con colonna successivamente decurtata) adattato nel 1596 a sostegno di un lettorile, costituito inoltre da un pilastrino intarsiato e dall'aquila reggileggio.<sup>18</sup> Da notare che ora, intorno forse al 1230, il modulo del pluteo a lacunare, intarsiato e scolpito, veniva ritenuto adatto a decorare il parapetto di un pulpito (nell'abside si sono conservati invece alcuni plutei della recinzione), come del resto era già successo a San Miniato, e che fa qui la sua prima comparsa in un pulpito toscano il telamone (elemento tipicamente padano, che già un maestro della Scuola di Piacenza e poi Guidetto avevano introdotto nella facciata della cattedrale lucchese), che ritroveremo come stiloforo nel pulpito pistoiese del nipote Guido (1239) e come acrobata sotto al leggio minore, destinato certo alle Epistole, del pulpito di Brancoli (fig. 2). Quest'ultimo, assegnabile alla bottega formata con Guidetto cui si deve anche il coevo portale della chiesa dei Santi Giovanni e Reparata a Lucca e databile, anche per ragioni di plausibilità storica (relativa autonomia

della Garfagnana durante la contesa per il suo possesso fra il Comune di Lucca, la Santa Sede e l'Impero) verso il 1240,<sup>19</sup> presenta due soli leggi, entrambi sul lato nord, di cui il maggiore, sormontato da aquila reggileggio, certo destinato alla lettura dei Vangeli ma forse anche delle Profezie e dei Salmi (mancando un terzo leggio), è retto da un'enigmatica figura dal lungo abito, glabra e incoronata, che tiene un libro aperto con iscrizione relativa proprio alla lettura dei Vangeli: «EVANGELICA LECTIO FIAT PECCATORUM NOSTRORUM REMISSIONEM». A prescindere dalla discutibilità teologica di tale auspicio, che trova corrispondenza in una frase a lungo usata nella liturgia, vale la pena di interrogarsi sull'identità del personaggio, che se fosse femminile sarebbe certo una *Ecclesia*, ma che più probabilmente è maschile ed è quindi un Re David, analogamente a quello, pure dall'abito lungo ma barbuto e citaredo, che fungeva – come vedremo nel mio secondo contributo – da sostegno di un'aquila reggileggio nel pulpito di San Pier Scheraggio a Firenze.<sup>20</sup> Coevo e confrontabile con l'intero pulpito di Brancoli è quanto rimane dello smembrato pulpito della vicina Pieve di Santa Maria a Diecimo, cioè una coppia di leoni stilofori in lotta rispettivamente con un uomo e con un drago, una colonnetta e capitelli con foglie e aquile (tutto proprio come a Brancoli) e un Isaia proveniente dal lettorile, verosimilmente principale se non unico, che regge un libro aperto con la profezia: «EGREDIETUR VIRGA DE RADICE IESEO (sic) ET FLOS DE RADICE EIUS ASCENDE(t)» (fig. 4). Un Profeta oggi ai Cloisters di New York, con cartiglio anepigrafo ma probabilmente identificabile pure con Isaia, faceva parte del lettorile di un pulpito lucchese, forse quello della chiesa di Santa Maria Forisportam, dove si trova (un tempo in facciata e ora nel museino annesso) la Madonna col Bambino in trono *namepiece* del maestro, attivo forse intorno all'anno 1200, al quale si devono vari elementi di un pulpito smembrato oggi suddivisi fra diversi musei e collezioni. I leoni di Diecimo sono strettamente confrontabili con quelli guardiani della facciata di Santa Maria Forisportam, che non sono però dei tempi dei resti del pulpito (di cui facevano forse parte due leoni stilofori ancora influenzati da Biduino al Museo Bardini a Firenze), bensì probabilmente del 1245 circa, quando un maestro Diotaiuti di Marchese da Como veniva pagato per interventi architettonici alla facciata; inoltre assomigliano ai leoni guardiani delle porte delle mura di Lucca, cui si lavorava ancora negli anni cinquanta-sessanta





4. Diecimo (Borgo a Mozzano), Pieve di Santa Maria Assunta. *Isaia* dello smembrato pulpito.

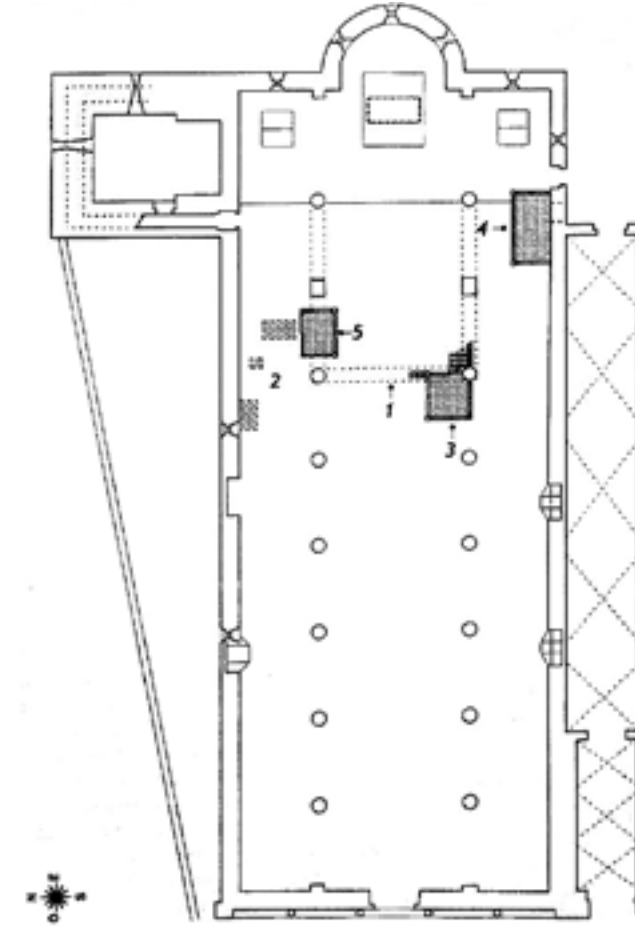


5. Pistoia, chiesa di San Bartolomeo in Pantano. Cantoria del 1591 (foto storica).

del Duecento.<sup>21</sup> La cassa del pulpito di Brancoli è ornata solo da archeggiature cieche, che probabilmente erano presenti anche in quello di Diecimo, così come le troviamo a Santa Maria a Monte, mentre nel pulpito di Barga vengono arricchite dai rilievi istoriati (fig. 3).

Nel 1591 l'abate Alessandro da Ripa riutilizzò i resti dello smembrato pulpito di San Bartolomeo in Pantano a Pistoia per una più ampia cantoria, come dichiarato nell'iscrizione appostavi (fig. 5), la quale si trovava nella parte orientale del-

la navatella destra, anche se forse un po' più a ovest rispetto a dove l'ho segnata nella pianta da me rielaborata nel 2001 (fig. 6:4).<sup>22</sup> La cantoria dovette essere smontata nel restauro degli anni 1951-1961, quando il livello pavimentale della chiesa fu abbassato di mezzo metro, riportandolo a quello medievale, e quando furono riscoperte tracce sia del muretto della recinzione presbiteriale (fig. 6:1) che di due altari e di un'altra più piccola struttura nella navatella sinistra (fig. 6:2), tracce in parte poi equivocate come fondazione della scaletta



6. Pianta di San Bartolomeo in Pantano a Pistoia (da G. Tigler, *Il pergamo di San Bartolomeo in Pantano a Pistoia di Guido Bigarelli da Como*, «Arte cristiana», LXXXIX, 2001, 803, pp. 87-102): 1) muretto della recinzione presbiteriale; 2) sostruzioni di altari e di altro rinvenute negli scavi; 3) posizione originaria del pulpito; 4) cantoria del 1591; 5) attuale collocazione del pulpito del 1976.

d'accesso al pulpito. Solo nel 1976 quest'ultimo fu ricostruito da Francesco Gurrieri (con consulenza di Giuseppe Marchini), ponendolo erroneamente nell'intercolumnio sinistro, in corrispondenza della presunta scala (fig. 6:5), anziché addossato alla recinzione nella parte destra della navata centrale, come negli altri casi (fig. 6:3). Quel che è peggio è che dalla ricostruzione rimanevano escluse l'iscrizione con la data 1239, ritrovata nello smontaggio della cantoria capovolgendo due listelli del lato corto sud, e la coppia di lastre a rilievo



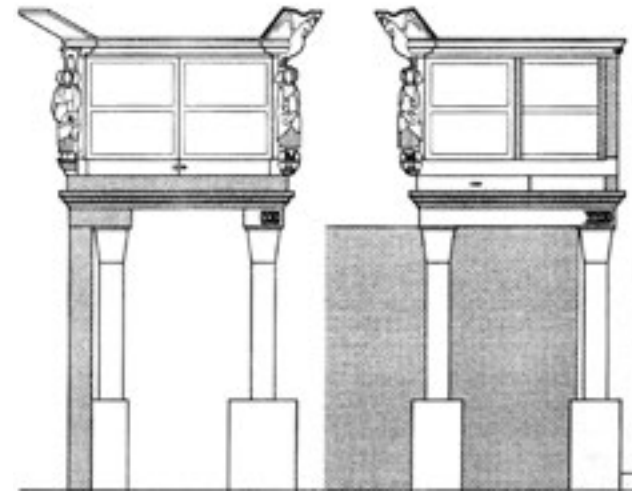
7. Pistoia, chiesa di San Bartolomeo in Pantano. Pulpito e lastre espunte retrostanti nella sistemazione del 1976.

con storie dell'infanzia di Gesù (*Annunciazione*, *Natività*, *Adorazione dei Magi* e *Presentazione al Tempio*), esposte a parte sulla parete laterale della navata nord (fig. 7). All'epoca, come già detto, le nozioni sui pulpiti medievali – generalmente creduti destinati soprattutto alla predicazione – erano quanto mai confuse: non solo si ignorava che i Vangeli dovessero essere letti da sud verso nord, ma sulla base del manuale del Righetti si dava pure per scontato che fino dai tempi più antichi nelle chiese più importanti vi fossero due



amboni, uno per i Vangeli e l'altro per le Epistole, cosa sostenuta negli anni sessanta per il Duomo di Pistoia e per San Bartolomeo da monsignor Sabatino Ferrali e da Giulia Brunetti. La situazione era inquinata dalla confusione operata dal Vasari, che nel 1568 aveva ricordato in San Bartolomeo un pulpito del 1199 (probabile errore di lettura per 1239) di Guido da Como (nome che si trova invece nella seconda iscrizione con la data 1250) con storie del principio della vita di Gesù (senza menzionare le altre due lastre con storie *post mortem*, cioè *Discesa agli Inferi*, *Cristo a Emmaus*, *Apparizione agli Apostoli*, *Incredulità di san Tommaso*); a ciò aggiunsero ulteriore confusione fra Cinque e Seicento gli eruditi pistoiesi Cesare Fioravanti e Pandolfo Arferuoli, che sostenevano che l'ormai smembrato pulpito di Guido da Como del 1199 si fosse trovato in Duomo, dove riusate nel pozzo del chiostro dei canonici rimanevano due colonne che ne avevano fatto parte, dicendo di aver trovato tale informazione in un «libro antico», che tanto antico però non era, trattandosi evidentemente dell'edizione giuntina delle *Vite* o di una sua derivazione manoscritta in cui si era insinuato qualche errore. Così, quando in due riprese, nel 1837 e nel 1940 circa, scoperchiando il pavimento del presbiterio del Duomo di Pistoia, si rinvennero plutei della recinzione e lastre a rilievo del pulpito romanico reimpiegate alla rovescia, ci fu chi pensava di aver trovato i resti di quel pulpito di Guido da Como del 1199, anche se prevalse poi gradualmente il giusto riconoscimento che si trattasse di opere di Guglielmo degli anni sessanta del XII secolo. Per mettere ordine nell'intricata questione Giulia Brunetti, seguita in vario modo da Gabriele Kopp, Valerio Ascani, Gigetta Dalli Regoli e Letizia Badalassi, credettero necessario ipotizzare che parte dei marmi della cantoria del 1591 provenisse dal Duomo, interrogandosi sull'espunzione dal corpus di Guido Bigarelli di uno dei tre insieme che sarebbero confluiti nella cantoria: i tre plutei aniconici a lacunare con fondo intarsiato; le due lastre istoriate bipartite con storie dell'infanzia (dove i *tituli* si trovano sotto alle scene, che vanno lette da sinistra a destra in ognuno dei due registri, passando da una lastra all'altra); e le due con storie *post mortem* (dove i *tituli* si trovano sopra alle scene, che vanno viste dall'alto verso il basso, lastra per lastra). Ma soprattutto rimaneva aperta la questione di quale delle due coppie di lastre istoriate dovesse essere collegata all'iscrizione del 1239, in cui si parla di un «OPUS ... SPECTA(bile in gyrum)», e quale all'iscrizione-firma del 1250.<sup>23</sup> Che nel

Duomo si sia sempre trovato un solo pulpito, quello di Guglielmo, demolito fra 1558 e 1560 dal Vasari, autore del nuovo pulpito, è ampiamente attestato dalla documentazione dell'Archivio Capitolare, resa nota dal 1994 dal canonico Alfredo Pacini;<sup>24</sup> cosa del resto concordante con quanto emerge da Visite Pastorali e altre fonti documentarie per varie chiese medievali toscane, fra cui la vicina Pieve di Pescia.<sup>25</sup> Di conseguenza sarebbe quanto mai inverosimile che solo in San Bartolomeo vi fossero due pulpiti; così come apparirebbe avventurosa l'ipotesi alternativa, di un reimpiego nella cantoria di pezzi provenienti da un pulpito di una chiesa diversa, che a questo punto non può più essere il Duomo. Le innegabili differenze stilistiche osservabili fra le due coppie di lastre istoriate, con figure piuttosto tarchiate nelle scene dell'infanzia e più slanciate e classicheggianti in quelle *post mortem* (ma anche nei due lettori dei Vangeli, col Tetramorfo, e delle Epistole, con san Paolo fra Tito e Timoteo), non impongono di separarle fra due mani diverse, come si è creduto, trovando invece piena giustificazione nell'evoluzione formale di uno stesso artista in un decennio circa. Formatosi probabilmente con la maestranza bizantineggiante dei portali est e nord del battistero e di San Michele degli Scalzi a Pisa, e attivo assieme allo zio Lanfranco nel cantiere guidetresco dei capitelli del battistero pisano, Guido Bigarelli risente anche dell'influsso dei Campionesi attivi in Emilia, come mostra il confronto fra la lastra con la *Presentazione al Tempio* del Museo del Duomo di Ferrara e la scena con lo stesso soggetto in San Bartolomeo; così come nelle storie dell'infanzia a Pistoia appare affascinato dalle placchette eburnee mediobizantine, spesso reimpiegate in Occidente in legature di evangelari, specie quelle databili all'XI secolo della *Rahmengruppe* (gruppo delle cornici) di Adolf Goldschmidt e Kurt Weitzmann (1934). Le figure che compaiono nelle scene dell'infanzia, databili al 1239, le ritroviamo molto simili nel portale centrale del Duomo di Lucca, datato 1233, e nella statua di san Michele in San Michele in Cioncio a Pistoia (sommigliantissima all'angelo di san Matteo del portale lucchese), che la critica più avveduta attribuisce a Guido Bigarelli; mentre le figure delle scene *post mortem* e dei lettori di San Bartolomeo, databili al 1250, sono strettamente confrontabili con quelle dell'architrave di San Pier Somaldi a Lucca, datato 1248, pure generalmente attribuito allo scultore. In questa sede vorrei precisare le datazioni delle restanti parti del complesso di San Bartolomeo: appartengono



8. Ricostruzione dell'alzato del pulpito di Guido Bigarelli da Como nella chiesa di San Bartolomeo in Pantano a Pistoia. A sinistra, lato nord del 1250; a destra, lato ovest del 1239 (da Tigler, *Il pergamo* cit., 2001).

certo alla fase del 1239, nella loro arcaizzante romanicità, gli elementi stilofori, ovvero un telamone (soggetto già impiegato, come si è visto, da Lanfranco a Buggiano Castello), un leone su drago molto simile a uno dei due di Diecimo e una leonessa che allatta un cucciolo (non avendo mai visto vere leonesse Guido la munisce di criniera, come aveva fatto fra 1220 e 1223 il campionesi maestro Ventura nella smembrata Porta dei Leoni nella cattedrale di San Pietro a Bologna); sono assegnabili invece alla fase del 1250 tanto i tre capitelli, di cui uno corinzio e due con testine in parte mimetizzate nel fogliame *à crochet*, quanto i tre plutei a lacunare a campitura unica, scolpiti e intarsiati, del parapetto (di un tipo già adottato, come si è visto, da Lanfranco tanto nel fonte battesimale del 1226 quanto nel pulpito di Buggiano Castello), confrontabili tutti con i plutei del fonte battesimale del battistero di Pisa datato 1245-1246 e firmato da Guido Bigarelli, dove il maestro fece uso dei plutei dello stesso tipo, ornati da teste umane e ferine di eccezionale raffinatezza, già suggestionate dalla miniatura gotica francese, su cui ha attirato l'attenzione Annarosa Garzelli.<sup>26</sup> In base al confronto con l'intatto pulpito di Barga (fig. 3), nel 2001 ho proposto

una ricostruzione ideale del pulpito di San Bartolomeo, in cui l'architrave con tralcio intarsiato, la soprastante iscrizione con la data 1239 e le due lastre con storie dell'infanzia sono collocate sul lato ovest, l'iscrizione-firma con la data 1250 e le soprastanti lastre *post mortem*, fiancheggiate dai lettori angolari, sul lato nord, e le tre lastre aniconiche sul fianco sud e sul retro (fig. 8).<sup>27</sup> La motivazione per l'insolita realizzazione di un pulpito in due fasi esecutive distanziate di un decennio può essere rintracciata nella tormentata storia dell'abbazia di San Bartolomeo in quegli anni, coinvolta nel 1240 nella scomunica di Federico II e riabilitata solo dopo la morte dell'imperatore nel 1250;<sup>28</sup> i lavori avviati da Guido da Como nel 1239 e interrotti nel 1240, quando si ritenne prioritario intervenire sul tratto delle mura urbane posto subito dietro la chiesa,<sup>29</sup> poterono così riprendere solo nel 1250, ad opera dello stesso artista, il cui stile era nel frattempo mutato. Se nel mascherone diabolico ai piedi dell'angelo di san Matteo Guido rende omaggio al pulpito biduinesco di Groppoli del 1194, dove però il mascherone stava sotto a un perduto san Paolo – coerentemente con la citazione del San Michele di Biduino, già nel timpano del portale della pieve di Groppoli, in quello di San Michele in Cioncio, che aveva analoga collocazione – e in altre soluzioni si allinea, come si è visto, a quanto i maestri lombardo-lucchesi stavano proponendo in pulpiti e fonti battesimali, la vera novità a San Bartolomeo è la disposizione angolare dei lettori, ripresa poi in due dei tre lettori del pulpito di fra Guglielmo in San Giovanni Fuorcivitas nella stessa Pistoia, disposizione cui può aver guardato con interesse Nicola Pisano quando poco dopo introduceva dall'area adriatica i pulpiti a pianta poligonale, che impongono una visione di spigolo.

Al pulpito di San Bartolomeo si collega strettamente quello di Barga, ritenuto precedente da Gigetta Dalli Regoli, che gli ha dedicato particolare attenzione.<sup>30</sup> Il comune barghigiano, la cui autonomia era stata riconosciuta nel 1185 dal Barbarossa, soffriva per la lontananza della Pieve di Santa Maria a Loppia, che era inoltre di patronato dell'ostile casato dei Rolandinghi, per cui nel 1240 chiese alla Santa Sede il trasferimento del fonte battesimale – cioè in sostanza delle mansioni di pieve – dalla chiesa di Santa Maria a Loppia<sup>31</sup> a quella di San Cristoforo, situata all'interno del “castello”, ottenendo però un rifiuto, probabilmente a causa del conflitto in corso per la sovranità sulla Garfagnana cui ho accennato; ma nel 1256, quando ormai Barga aveva accettato il dominio





9. Barga, Pieve di San Cristoforo. Pulpito, *Isaia* sotto al leggio del lato sud della cassa.

del comune di Lucca che le garantiva una relativa autonomia, la richiesta fu esaudita. Evidentemente non si trasportò fisicamente il vecchio fonte da Loppia, ma se ne realizzò uno nuovo, che fa parte integrante dello splendido arredo liturgico del nuovo “Duomo” (in realtà solo una Pieve) di San Cristoforo, tutto in marmi bianchi e rossi (il Rosso della Garfagnana, appunto), con ricche decorazioni a intarsio anche nere, costituito, oltre che dal fonte, da un’acquasantiera, dalla recinzione presbiteriale e dal pulpito che vi si appoggia. A queste argomentazioni di natura storico-politica si può aggiungere, come già scrivevo nel 2001 e nel 2006,<sup>32</sup> quanto ricavabile dall’analisi delle fasi architettoniche della chiesa: l’endonartece sembra corrispondere a una prima chiesetta a navata unica, di orientamento ruotato di 90°, databile all’inizio del XII secolo, che poco dopo fu ingrandita con tre navate, successivamente sopraelevate nei fianchi, ornati



10. Santa Maria a Monte, Antiquarium della Rocca. Frammentario *Isaia* proveniente dal pulpito della distrutta Pieve di Santa Maria, rimontato nella Collegiata di San Giovanni Evangelista.

da archetti pensili della maestranza di Raito (l’autore della trafugata acquasantiera della pieve di Brancoli); alla fase di prosperità inaugurata nel 1185 appartiene il portale del fianco sinistro, con storie di san Nicola, copia di quello biduinesco di San Salvatore a Lucca; infine, a seguito della nomina a chiesa battesimale nel 1256, cosa che implicava probabilmente la presenza di un nuovo o più numeroso capitolo di canonici, deve essere stato costruito il nuovo alto presbiterio, al cui limite (dove scavi hanno rinvenuto l’abside della chiesa del XII secolo) si trova per l’appunto la recinzione cui è addossato il pulpito. Il pulpito di Barga (fig. 3) riprende, oltre a quello di San Bartolomeo, anche elementi di altri prototipi, fra cui, per la distribuzione delle scene neotestamentarie sui lati ovest e nord, probabilmente quello stesso di Guglielmo nel Duomo di Pistoia, come da me ricostruito, forse attraverso la mediazione di un perduto pulpito di Biduino che

potrebbe essersi trovato in un’importante chiesa di Lucca e dal quale sembra dipendere pure lo smembrato pulpito di Santa Maria Forisportam.<sup>33</sup> Il telamone barbuto assomiglia più a quello di Lanfranco a Buggiano Castello che a quello, non così gnomo, di Guido a Pistoia; la coppia di leoni stilofori su uomo e su drago citano alla lettera quelli di Diecimo; l’archeggiatura cieca archiacuta del parapetto riprende quella a pieno centro presente a Brancoli e probabilmente un tempo anche a Diecimo; come a Diecimo c’è un lettorile sostenuto da Isaia (fig. 9), anche se in piedi e non seduto, barbuto e non glabro, e con diversa iscrizione sul cartiglio: «EGO VOX CLAMANTIS IN DESERTO PARATE VIAM DOMINO». Questa profezia (Is 40,3) viene riferita dai Cristiani a san Giovanni Battista, ma l’assenza della veste di pelle di cammello fa propendere per l’identificazione del personaggio proprio con Isaia, presenza del resto appropriata in un lettorile per profezie, e non col Battista come pensavo.<sup>34</sup> Mentre dai capitelli con teste umane del pulpito di San Bartolomeo dipende quello che si trova sotto alle scale del pulpito di Barga, dove però le teste – che ricompaiono anche sul tratto di recinzione presbiteriale prossimo al pulpito assieme a una testa leonina – sono decisamente più grossolane, costituisce un’invenzione originale il capitello con sirena-uccello (simbolo di tentazione demoniaca), leone, aquila che ghermisce un leprotto e aquila che si tappa le narici del becco per non sentire il fetore del peccato emanante dalla sirena, stringendo con l’altro artiglio un pesce. Le scene del parapetto, che si distribuiscono entro le arcate in ordine orario sui lati ovest (*Annunciazione* e *Natività*) e nord (*Calvalcata* e *Adorazione dei Magi*), costituiscono variazioni sul tema di quelle dell’infanzia di San Bartolomeo, anche se l’allungamento proporzionale delle figure dimostra una conoscenza anche delle scene *post mortem*, il che fornisce non solo un *terminus post quem* 1239 ma anche uno *post* 1250, rafforzato come si è visto dalla dipendenza dalla seconda fase del pulpito pistoiense nel capitello con teste, ma anche nel gruppo reggileggio del Tetramorfo (per il lettorile delle Epistole è stata qui scelta una raffigurazione del santo patrono della chiesa, Cristoforo, anomalia iconografica che si giustifica forse in base al significato cristico insito nel nome del santo, che oltre tutto regge una verga terminante in una gemma, che rimanda a quella di Iesse). La datazione al 1256 o poco dopo quadra con quella, probabilmente prossima al 1263, del portale di San Pier Maggiore a Pistoia, attribuibile alla stessa mano.<sup>35</sup>

Verso il 1260 è pure databile il pulpito di Santa Maria a Monte, località oggi in provincia di Pisa e diocesi di San Miniato ma un tempo in territorio politicamente ed ecclesiasticamente lucchese, la cui rocca, appartenente al vescovo di Lucca, fu fortificata dal comune lucchese fra 1252 e 1258 e poi conquistata dalle truppe di Pisa e dall’Impero nel 1261 e da quelle fiorentine nel 1327, che la distrussero. Dalla Pieve di Santa Maria situata nella rocca, i cui resti sono riemersi da recenti scavi archeologici, nel 1363 furono trasferiti nella nuova Pieve di San Giovanni Evangelista, costruita più in basso nel “castello”, una scultura lignea della Madonna col Bambino in trono datata 1255 (cosa che fa pensare a interventi di abbellimento alla chiesa in quel periodo) e un crocifisso trecentesco del Maestro di Camaiore. Il pulpito, che oggi si trova attorno a una porta sul fianco sinistro della chiesa ad aula unica, presenta tracce di decurtamento e manca di lettorile.<sup>36</sup> La coppia di leoni stilofori segue il modello di quella di Barga, anche se con semplificazione geometrizzante del modellato, in cui le criniere fanno l’effetto di parrucche a se stanti (confrontabile è un leoncino erratico nel lapidario della Villa Reale di Marlia vicino Lucca). Al modello del pulpito di Barga sono riconducibili anche le archeggiature gotiche della cassa, decorate solo da una coppia di draghi in lotta in rilievo, motivo ricorrente in ambito guidettesco, tanto nelle facciate di San Martino e San Michele in Foro quanto in un pluteo del Museo Nazionale di Villa Guinigi. Di uguale provenienza è il repertorio ornamentale e simbolico delle tarsie che decorano la base della cassa, con elementi vegetali e animali e una scena di caccia. Gli scavi della rocca hanno portato alla recente riscoperta del frammentario Profeta del lettorile, identificabile – malgrado l’assenza di iscrizione sul cartiglio – con Isaia in base al confronto con Diecimo e Barga (fig. 10). Sopravvalutando la diversità di materiale lapideo rispetto al pulpito, Valerio Ascani, nel dedicare un volumetto monografico al riscoperto profeta, ne sostiene una origine più antica, a suo dire del tardo XII secolo, e un’attribuzione (secondo me errata) a Biduino. Il confronto mostra invece che il frammento appartiene allo stesso ambito lombardo-lucchese di metà Duecento cui si devono i pulpiti di Diecimo e Barga, oltre che quello di Brancoli, giustamente usato da Ascani come punto di riferimento per un’approssimativa ricostruzione del pulpito della pieve nella rocca.<sup>37</sup>



1 A. Milone, G. Tigler, *Catalogo dei pulpiti romanici toscani*, in *Pulpiti medievali toscani. Storia e restauri di micro-architetture*, atti della giornata di studio (Firenze, 21 giugno 1996), a cura di D. Lamberini, Firenze 1999, pp. 157-191. L'uso del termine “pulpito” è legittimato dalla sua attestazione nel calendario liturgico del Duomo di Volterra dell'arcidiacono Ugo del 1161, nell'iscrizione-firma di maestro Filippo sul “pulpitum” di San Genaro di Capannori del 1162 e dal più tardo ricordo dell'esposizione della salma di san Ranieri sul pulpito del Duomo di Pisa (certo quello appena completato di Guglielmo) nel 1161. Ma non si trattava di una peculiarità toscana, come dimostra questo passo di Onorio di Autun: «Pulpitum quod in altum sustollitur, et in quo Evangelium legitur, est perfectorum vita, ad quam per evangelicam doctrinam pervenitur, dum relictis omnibus quis Christum sequitur» (*Gemma Animae*, I, CXXXVII, in PL 172), concetto ribadito da Siccardo da Cremona: «Pulpitum est ita vita perfectorum» (*Mitrale*, I, IV, in PL 213). Onorio (1080-1137) chiarisce anche chi saliva sul pulpito ai suoi tempi: «Lector et cantor in gradum ascendunt, quia doctores debent passionem Domini crucis imitari. Ascensio diaconi in pulpitum est alta invitatio virtutum» (*Sacramentarium*, LXXXII, in PL 172). Il termine «pergum», impiegato nell'epitaffio di maestro Guglielmo già ai piedi della facciata del Duomo di Pisa e ora nel Museo dell'Opera del Duomo, deriva dal greco *pyrgos* (torre), termine impiegato da Paolo Silenziario nella sua descrizione del pulpito di Santa Sofia di Costantinopoli, e dà luogo nel Trecento tanto a «perbio» (iscrizione sul fianco sud del Duomo di Pisa commemorante la commissione del pulpito di Giovanni Pisano da parte dell'Operaio Borgogno di Tado) quanto a «pergamo» (parola fiorentina usata da Dante, Giovanni Villani e Vasari) e al diminutivo «pergolo» – da non confondersi con *pergula* – frequente in Italia settentrionale. In Toscana non è invece attestato il termine “ambone” (dal greco *anabaino*, cioè salgo), impiegato nei tempi più antichi a Roma e altrove, ad esempio da Cassiodoro, ed esteso poi alla storia della liturgia cattolica a partire dalla Controriforma.

2 R. Melcher, *Die mittelalterlichen Kanzeln der Toskana*, Worms 2000.

3 Per la chiesa si veda R. Fantappiè, *Santa Maria a Colonica*, «Archivio storico pratese», LXXXIX, 2013, 1-2, pp. 5-49.

4 Si veda G. Tigler, *Toscana romanica*, Milano 2006, p. 163.

5 Ne è documentata l'assenza nella visita pastorale del 1631; si veda C. Taddei, *Le parole e le sculture. Eresia a Lucca nel XII secolo*, Parma 2008, p. 67.

6 Si veda G. Tigler, *La conformazione originaria del pulpito di Guglielmo nel Duomo di Pisa. II*, «Commentari d'arte», XV, 2009, 42-43, pp. 5-37 (in particolare pp. 11-12); per le tipologie iconografiche dei lettori si veda Id., *Pulpiti romanici toscani: prime valutazioni di un censimento*, in *Pulpiti medievali* 1999, cit., pp. 77-94: 91-93.

7 *Gemma Animae* I, XXII.

8 S. De Blaauw, *Cultus et decor. Liturgie en architectuur en laatanatiek in middeleeuws Rome. Basilica Salvatoris, Sanctae Mariae, Sancti Petri*, Delft 1987, ediz. it. Città del Vaticano 1994. Fuori dalla Provincia Romana la posizione dei pulpiti poteva però essere diversa, come attestano i pochi esemplari tuttora al loro posto originario, fra cui quello di San Vincenzo a Galliano presso Cantù (in diocesi di Como suffraganea del Patriarcato di Aquileia) del 1007 circa, dove il pulpito addossato al prospetto del presbiterio sopraelevato sulla cripta a pontile si trova nella parte sinistra (nord) della navata centrale, settore della chiesa il cui uso da parte delle donne sembra confermato dall'iconografia dei coevi affreschi con storie di sante. Una analoga collocazione addossata al pontile di un presbiterio rialzato su cripta è ricostruibile per il pulpito di Benedetto Antelami del 1178 nel Duomo di Parma ed è stata modernamente ripristinata nel Duomo di Modena, dove al pontile forse di Anselmo da Campione del 1184 circa segue a sinistra (nord) il pulpito semicircolare dei tempi del massaro Bozzalino in carica fra 1208 e 1225 (entrambe le località si trovavano nella Provincia dell'Arcivescovato di Ravenna). Del tutto unica la situazione di San Marco a Venezia (cappella palatina del Doge in Patriarcato di Grado), dove il pulpito di destra era riservato al Doge, che vi si presentava al popolo dopo l'elezione, mentre quello di sinistra (nord) è a due piani, quello inferiore per le Epistole e quello superiore per i Vangeli; quest'ultimo, sovrapposto da baldacchino cupolato, è stato poi imitato in quello a un piano del Duomo di Grado, collocato *ab origine* sempre a sinistra (nord), il quale – come sappiamo da un disegno settecentesco – era collegato ad una perdita iconostasi di tipo bizantino simile a quella del Duomo di Torcello. Il pulpito per i Vangeli di San Marco, databile al

terzo quarto del Duecento, è ispirato nelle sue forme arabe a quelli coevi dell'Egitto copto, certo per alludere all'origine delle reliquie dell'evangelista da Alessandria.

9 Si vedano rispettivamente R. Argenziano, *Agli inizi dell'iconografia sacra a Siena*, Firenze 2000, p. 97; P. Bacci, *La ricostruzione del pergamo di Giovanni Pisano nel Duomo di Pisa*, Milano-Roma 1926, p. 22.

10 Si veda A. Peroni, *Funzionalità architettonica, configurazione e arredo dell'area liturgica: il caso del Duomo di Pisa*, in *Medioevo: la Chiesa e il Palazzo*, atti del convegno internazionale (Parma, 20-24 settembre 2005), a cura di A.C. Quintavalle, Milano 2007, pp. 369-383 (con altre fonti e bibliografia).

11 G. Tigler, *Proposta di ricostruzione ed interpretazione del pergamo di San Leonardo in Arcetri*, «Antichità viva», XXXVI, 1997, 5-6, pp. 6-35; Id., *Il pergamo di San Bartolomeo in Pantano a Pistoia di Guido Bigarelli da Como*, «Arte cristiana», LXXXIX, 2001, 803, pp. 87-102; Id., *La conformazione originaria del pulpito di Guglielmo nel Duomo di Pisa. I*, «Commentari d'arte», XIV, 2008, 41, pp. 30-55, II, XV, 2009, 42-43, pp. 5-37; Id., *Vicende di pulpiti romanici toscani: Volterra e Groppoli riflessi di Pistoia (Duomo)*, «Commentari d'arte», XVII, 2011, 48, pp. 11-33; Id., *Alla ricerca dell'aspetto originario del coro e del pulpito di maestro Guglielmo nel Duomo di Pistoia*, «Commentari d'arte», XVII, 2011, 49, pp. 8-28, II, ivi, XVII, 2011, 50, pp. 21-42; Id., *Pulpiti romanici in Toscana: la ricostruzione del pulpito smembrato del Duomo di Pistoia*, in *Il museo e la città. Vicende artistiche pistoiesi dalla metà del XII secolo alla fine del Duecento*, Pistoia 2011, pp. 40-59.

12 A.R. Calderoni Masetti, *Il pergamo di Guglielmo per il Duomo di Pisa oggi a Cagliari*, Pontedera 2000.

13 Infondata l'opinione che le tarsie della parte orientale, buschetiana, del perimetro esterno del Duomo siano state aggiunte solo nella fase rainaldiana, come sostenuto da A. Milone, *Architettura e decorazione del Duomo di Pisa alla metà del XII secolo*, in *Arte Magistri. Intarsio marmoreo in Toscana nel XII-XIII secolo*, atti del convegno di studi (Empoli, 30 ottobre 2015), a cura di N. Matteuzzi, A. Naldi, L.G. Terreni, Empoli 2016, pp. 9-35 (in particolare p. 18).

14 N. Matteuzzi, *Sacri simboli di luce. Tarsie marmoree del periodo romano a Firenze e in Toscana*, Empoli 2016.

15 G. Tigler, *Ricostruzione di pulpiti romanici toscani (1997-2011): sguardo d'insieme agli arredi di Guglielmo e dei suoi seguaci (1158-1194)*, in *Arte Magistri* 2016, cit., pp. 36-81.

16 C. Bozzoli, *Guido, Guidetto, artista lombardo in Toscana: una novità documentaria*, «Bollettino storico pisano», LXXIX, 2010, pp. 287-289. Si veda anche Ead., “*Suis manibus operare et facere quod voluerit*”. *Artisti e committenti attorno ad una bottega del XIII secolo*, «Art histories supplement», II, 2012, 5, pp. 16-28; Ead., *Oltre l'anno 1200: presenze lombarde in Toscana alle soglie del Gotico*, in *Visibile parlare. Le arti nella Toscana medievale*, a cura di M. Collareta, Firenze 2013, pp. 155-170; Ead., “*Fuori di ogni giusta e ragionevole proporzione*”: *scultura a Lucca nella prima metà del XIII secolo*, in *Scoperta armonia: arte medievale a Lucca*, a cura di V. Ascani, C. Bozzoli, M.T. Filieri, Lucca 2014, pp. 261-274.

17 Per i Bigarelli si veda M. Salmi, *La questione dei Guidi*, «L'arte», XVII, 1914, pp. 81-90; P. Guidi, *Di alcuni maestri lombardi a Lucca nel secolo XIII (appunti d'archivio per la loro biografia e per la storia dell'arte)*, «Archivio storico italiano», s. VII, XII, 1929, pp. 209-231; M.T. Olivari, *Le opere autografe di Guido Bigarelli da Como*, «Arte lombarda», X, 1965, 2, pp. 33-34; Ead., *Ancora su Guido Bigarelli*, «Arte lombarda», XI, 1966, 2, pp. 31-38; A. Garzelli, *Sculture toscane nel Dugento e nel Trecento*, Firenze 1969, pp. 37-48; G. Kopp, *Die Skulpturen der Fassade von S. Martino in Lucca*, Worms 1981; G. Dalli Regoli, *Dai maestri senza nome all'impresa dei Guidi*, Lucca 1986, pp. 117-130; V. Ascani, *La bottega dei Bigarelli. Scultori ticinesi in Toscana e in Trentino nel Duecento sulla scia degli studi di Mario Salmi*, in *Mario Salmi storico dell'arte e umanista*, atti della giornata di studio (Roma, 30 novembre 1990), Spoleto 1991, pp. 107-134; G. Dalli Regoli, *I Guidi “magistri marmorum de Lumbardia”*, in *Niveo de marmore. L'uso artistico del marmo di Carrara dall'XI al XV secolo*, catalogo della mostra (Sarzana, Cittadella, 1992), a cura di E. Castelnuovo, Genova 1992, pp. 163-175; G. Concioni, *San Martino di Lucca la cattedrale medievale*, «Rivista di archeologia storia e costume», XXII, 1994, I, 4, *passim*; G. Dalli Regoli, L. Badalassi, *Pulpiti toscani fra XII e XIII secolo. Il contributo dei Guidi*, in *Pulpiti medievali* 1999, cit., pp. 31-53; G. Dalli Regoli, G. Tigler, *Pulpiti medievali toscani: una discussione*, «Arte cristiana», LXXXIX, 2001, 807, pp. 405-411, 412-416; L. Cavazzini, *Il Maestro*



della Loggia degli Osii: l'ultimo dei Campionesi?, in *Medioevo: arte e storia*, atti del convegno internazionale (Parma, 18-22 settembre 2007), a cura di A.C. Quintavalle, Milano 2008, pp. 621-630 (in particolare pp. 623-625); Ead., *La decorazione della facciata di San Martino a Lucca e l'attività di Guido Bigarelli*, in *Medioevo: le officine*, atti del convegno internazionale (Parma, 22-27 settembre 2009), a cura di A.C. Quintavalle, Milano 2010, pp. 481-493; G. Tigler, *Maestri lombardi del Duecento a Lucca: le sculture della facciata del Duomo*, in I "Magistri Commacini". Mito e realtà del Medioevo lombardo, atti del XIX convegno internazionale di studio sull'Alto Medioevo (Varese-Como, 23-25 ottobre 2008), Spoleto 2009, pp. 827-935; e le pubblicazioni citate nelle note 11, 16, 18, 19, 23, 26, 29, 35. Ho già argomentato il mio dissenso sia nei confronti dell'idea di una grande «Guidi Familie» (Kopp) che di una «impresa dei Guidi» (Dalli Regoli) comprendente Guidetto, i Bigarelli e altri maestri, un insieme di scultori e architetti che preferisco chiamare «lombardo-lucchesi», essendo il termine Guidi solo un ricordo della confusione critica in cui iniziò a mettere ordine il Salmi (Tigler, *Pulpiti medievali* 2001, cit., p. 412; Id., *Maestri lombardi* 2009, cit., pp. 912-913, nota 230).

18 Per il fonte pistoiese si veda Garzelli 1969, cit., pp. 15-36; M. Salmi, *Due note pistoiesi*, in *Il Gotico a Pistoia nei suoi rapporti con l'arte gotica italiana*, atti del II convegno internazionale di studi (Pistoia, 24-30 aprile 1966), Roma 1972, pp. 295-307. Per Buggiano Castello: M.T. Filieri, *L'ambone della chiesa abbaziale di Buggiano*, in *L'organizzazione ecclesiastica della Valdinievole*, atti del convegno (Buggiano Castello, 1987), Rastignano 1988, pp. 113-139. Per i telamoni: G. Dalli Regoli, *Una componente di rilievo dell'arredo plastico medievale fra Pisa e Lucca: il telamone stiloforo*, in *Arte d'Occidente: temi e metodi. Studi in onore di Angiola Maria Romanini*, Roma 1999, vol. I, pp. 373-380.

19 Si veda G. Tigler, "Carfagnana bonum tibi papa scito patronum". *Committerenza e politica nella Lucchesia del Duecento. Pergami, cancelli, fonti battesimali e un'acquasantiera a Diecimo, Brancoli e Barga*, in *Lucca città d'arte e i suoi archivi. Opere d'arte e testimonianze documentarie dal Medioevo al Novecento*, atti del convegno (Firenze-Lucca, 25-29 settembre 2000), a cura di M. Seidel, R. Silva, Venezia 2001, pp. 109-140 (in particolare pp. 118-121). Per i portali lucchesi imparentati si veda C. Baracchini, M.T. Filieri,

*La chiesa altomedievale*, in *La chiesa dei Santi Giovanni e Reparata in Lucca. Dagli scavi archeologici al restauro*, a cura di G. Piancastelli Politi Nencini, Lucca s.d. [1992 circa], pp. 79-97; A. Garzelli, *Componenti lombarde nelle facciate lucchesi. San Giusto, San Cristoforo: dal Maestro di Adamo ed Eva a Guidetto*, in *Medioevo: arte lombarda*, atti del convegno internazionale (Parma, 26-29 settembre 2001), a cura di A.C. Quintavalle, Milano 2004, pp. 415-433. Le datazioni precoci sostenute da queste studiose sono ancora condivise da Taddei (2008, cit., pp. 40-75) e Bozzoli (2013, cit., pp. 155, 157).

20 Si veda Melcher 2000, cit., p. 175; G. Dalli Regoli, *David re, profeta e peccatore nel pergamo di San Giorgio a Brancoli*, in "Ex merito laudare te". Per Emilio Tolaini, a cura di S. Bruni, Pisa 2009, pp. 113-129.

21 Si veda G. Ghilarducci, *Diecimo. Una pieve un feudo un comune*, vol. I, *Il Medioevo*, Lucca 1990, pp. 38-40; Tigler, *Carfagnana* 2001, cit., p. 119; Id., *Der Fall Lucca. Erwähnungen und bislang teilweise unveröffentlichte Fragmente der verlorenen kommunalen Statuten vor 1308 als Quellen zur architektonischen und politischen Entwicklung des Stadtstaats*, in *La bellezza della città. Stadtrecht und Stadtgestaltung im Italien des Mittelalters und der Renaissance*, a cura di M. Stolleis, R. Wolff, Tübingen 2004, pp. 135-203 (in particolare pp. 159-160 per le porte urbliche e i loro leoni).

22 Tigler, *Il pergamo* 2001, cit., p. 88 fig. 2, malauguratamente con didascalia priva di spiegazione dei numeri nella pianta.

23 G. Brunetti, *Indagini e problemi intorno al pulpito di Guido da Como in S. Bartolomeo a Pistoia*, in *Il Romanico pistoiese nei suoi rapporti con l'arte romanica dell'Occidente*, atti del primo convegno di studi medioevali di storia e d'arte (Pistoia-Montecatini Terme, 27 settembre-3 ottobre 1964), Pistoia 1966, pp. 371-377; Kopp 1981, cit., pp. 128-130; Ascani 2001, cit., pp. 125-127; G. Dalli Regoli, *Coerenza, ordine e misura di una maestranza: il pulpito di Barga e i Guidi*, «Arte medievale», s. II, VI, 1992, 2, pp. 91-111 (in particolare p. 104); L. Badalassi, "Auxit, transtulit, decoravit": il pulpito di Guido da Como di San Bartolomeo in Pantano a Pistoia e le sue trasformazioni, «Arte lombarda», CXII, 1995, 1, pp. 6-11; Dalli Regoli, Badalassi 1999, cit., pp. 41-43.

24 A. Pacini, *La Chiesa pistoiese e la sua cattedrale nel tempo. Repertorio di documenti*, XII voll., Pistoia 1994-2004.

25 Si veda A. Antonelli, *Sculture del secolo XIII. Il pulpito medievale della Pieve di Pescia*, Pisa 1999, p. 27. In generale: Tigler, *Pulpiti* 1999, cit., pp. 78-80.

26 A. Garzelli, *Il fonte del Battistero di Pisa. Cavalli, arieti e grifi alle soglie di Nicola Pisano*, Ospedaletto 2002, pp. 27-75, 84-91. Il balzo in avanti compiuto da Guido rispetto allo zio e maestro Lanfranco è evidente nei sei plutei a campitura unica di Sant'Andrea a Pistoia, già reimpiegati nell'altare e provenienti forse da un fonte battesimale oppure dalla recinzione presbiteriale della chiesa plebana: di essi i due più deboli sono attribuibili a Lanfranco e i tre migliori a Guido (suggestiva ma in fondo non stringente l'attribuzione di una delle teste al Maestro di San Regolo, collaboratore del Bigarelli nel portico del Duomo di Lucca, proposta dalla Garzelli, ivi, pp. 87-89, figg. 63, 65-66).

27 A simili conclusioni era pure arrivato a mia insaputa nel 2000 Melcher (cit., p. 430 tav. 4.2), che però collocava le iscrizioni sovrapposte entrambe sul lato ovest, l'architrave col tralcio intarsiato in seconda fila, immerso a destra nella colonna della chiesa e sostenuto a sinistra dalla colonna del pulpito sorretta dal telamone; e che nella cassa disponeva i lettori agli angoli del lato ovest, le scene dell'infanzia nel parapetto nord e quelle *post mortem* in quello ovest.

28 Lo propone Letizia Badalassi, in Dalli Regoli, Badalassi 1999, cit., p. 43, ma con attribuzione dei rilievi delle due fasi a mani diverse.

29 Alessandra Antonelli (recensione a Tigler, *Il pergamo* 1999, cit., «Bullettino storico pistoiese», CV, 2003, pp. 236-240) corregge una mia svista: quel tratto di mura fa parte della cinta del XII secolo, per cui non venne fondato ma solo rafforzato nel 1240, come ricordato confusamente dagli eruditi sei-settecenteschi sui quali mi ero basato. Per le mura si veda G. Francesconi, "La città era ben murata e merlata". *Crescita urbana e costruzione delle mura nella Pistoia comunale*, in *Le mura urbane di Pistoia: un cantiere storiografico aperto*, «Bullettino storico pistoiese», s. III, CXVII, 2015, 50, pp. 37-66.

30 Dalli Regoli 1992, cit.

31 Per l'edificio, consacrato nel 1058, si veda ora D. Ulivieri, *La Pieve di Loppia: ricostruzioni, disfaccimenti e ripristini*, «Bollettino dell'Accademia degli Euteleti della città di San Miniato», LXXXVIII, 2010, 77, pp. 241-260.

32 Tigler 2001, cit., pp. 126, 128; Tigler 2006, cit., pp. 268-269. Nel 2006 accantonavo i dubbi espressi nel 2001 sull'ipotesi della trasformazione di una prima chiesetta di diverso orientamento in endonartece, ipotesi formulata da L. Pera, *Il Duomo di Barga e i suoi ampliamenti*, Pisa 1938.

33 Si veda Tigler, *Alla ricerca* 2011, cit., II, pp. 35-37, con ulteriore materiale di confronto in area lucchese e pistoiese.

34 Come giustamente riconosciuto da Dalli Regoli (1992, cit., p. 97) e Melcher (2000, cit., p. 171). Comunque, la scelta della profezia relativa al Battista invece di quella relativa alla Vergine che troviamo a Diecimo (Is 11,1) è probabilmente spiegabile con la volontà di enfaticizzare la liturgia battesimale che dal 1256 si svolgeva nella chiesa.

35 Per la quale si veda ora G. Guazzini, *Il cantiere di San Pier Maggiore nel quadro dell'architettura e scultura romanica pistoiese tra XII e XIII secolo*, «Commentari d'arte», XVII, 2011, 48, pp. 34-60 (in particolare pp. 45-49), che torna a separare dal *corpus* di Guido Bigarelli parte del pulpito di San Bartolomeo (anche se solo le scene dell'Annunciazione e dell'Adorazione dei Magi), che attribuisce all'autore del pulpito di Barga e dell'architrave di San Pier Maggiore, opere queste due ultime già riconosciute come di una stessa bottega da Roberto Papini nel 1909. Riprende inoltre da Salmi (1928) la supposizione che si tratti di Lucano, documentato come allievo di Guido Bigarelli assieme a un Giannino a Pistoia nel 1252, cosa da me scartata nel 2010. Per l'iconografia dell'architrave si veda Gigetta Dalli Regoli, *L'architrave di San Pier Maggiore a Pistoia: articolazione compositiva e struttura iconografica*, in *Conoscere, conservare, valorizzare i beni culturali ecclesiastici*, a cura di O. Banti, G. Garzella, Ospedaletto 2011, pp. 129-136.

36 Si veda G. Tigler, *Santa Maria a Monte. La Rocca*, in *Visibile pregare. Arte sacra nella diocesi di San Miniato*, vol. II, a cura di R.P. Ciardi, Ospedaletto 2001, pp. 215-217 (per le vicende storiche e l'interpretazione del sito archeologico), 218-220 n. 85 (per il pulpito).

37 V. Ascani, *Santa Maria a Monte: una statua frammentaria ritrovata e alcune considerazioni sul pulpito della Collegiata*, in Id., R. Guerrucci, *Intorno ad una statua del XII secolo. Ipotesi a confronto sul nome di Biduino*, Bientina 2013, pp. 61-75.





1. Firenze, chiesa di San Leonardo in Arcetri. Pulpito, *Radice di Iesse*, particolare.

---

GUIDO TIGLER

---

## Il pulpito di San Pier Scheraggio oggi a San Leonardo in Arcetri a Firenze

---

Grazie ai saggi nelle murature di Ezio Cerpi (1914, 1921 e 1926) e poi agli scavi di Piero Sanpaolesi (1930-1933, 1939-1940) e ai restauri di Nello Bemporad (1966-1972), su cui hanno contribuito a far luce rispettivamente gli studi di Ulrich Middeldorf prima e Howard Saalman poi, sono mano a mano riemerse tracce piuttosto consistenti della scomparsa chiesa di San Pier Scheraggio: resti di due cripte, di cui una ovale sotto al pavimento della navata centrale e una a oratorio sotto al presbiterio rialzato nel settore orientale della basilica; l'intercolumnio sinistro e il soprastante cleristorio prospettante su via della Ninna; l'emiciclo absidale visibile da due negozi e la soprastante calotta, cui si accede dagli uffici della Soprintendenza; quanto resta della navata centrale, in parte inglobata da Bemporad nel percorso museale della Galleria degli Uffizi, anche se attualmente purtroppo non sempre aperta al pubblico.<sup>1</sup> Se ne deduce la successione di due chiese basilicali monoabsidate. La prima, più corta, sorretta da pilastri a pianta quadrata, è databile probabilmente fra il x secolo (quando l'esistenza della chiesa è dapprima attestata documentariamente) e la prima metà dell'xi secolo; il suo emiciclo absidale è poi stato raccordato con un'edera occidentale scandita da nicchie, dando luogo all'insolita cripta ovale sotto al pavimento della nuova chie-

sa.<sup>2</sup> Quest'ultima presentava, nella convincente ricostruzione di Sanpaolesi, una struttura molto simile a quella di San Miniato al Monte, con pseudocolonne in muratura (a San Miniato solo nel presbiterio vi sono vere colonne marmoree di spoglio mentre le altre sono state rivestite di scagliola nel xix secolo) e capitelli compositi in cotto (a San Miniato vi sono anche diversi capitelli corinzi e compositi marmorei di spoglio); come a San Miniato c'era un presbiterio rialzato su cripta a oratorio, che si estendeva sotto al settore orientale di tutte e tre le navate e di cui resta evidente traccia nella monofora alla base dell'abside. La parentela con San Miniato si estendeva pure agli archi trasversi su pilastri a fascio a pianta quadriloba che interrompevano i colonnati, anche se mentre là ci sono due archeggiature ternarie trasverse, collocate fra coppie di colonne rispettivamente nel mezzo delle navate del settore laicale e sul bordo del presbiterio rialzato a pontile, qui a San Pier Scheraggio c'era una sola archeggiatura ternaria collocata dopo tre colonne per parte ai piedi del presbiterio rialzato, nel quale seguivano altre due colonne per parte. Il sistema alternato pilastro a fascio-coppie di colonne ha in Italia il suo prototipo più imitato in Sant'Ambrogio a Milano, edificio per il quale continuo a propendere per la datazione al 1080 circa di



Edoardo Arslan anziché per quella fra 1103 e 1130-1140 circa di Jane Elliott McKinne.<sup>3</sup> Si rivela perciò impossibile datare la seconda chiesa di San Pier Scheraggio entro la tramandata data di consacrazione 1068, verosimile semmai per la chiesa precedente; se non fosse che vi sono buone ragioni per sospettare frutto di equivoco dell'erudizione settecentesca il ricordo di quella cerimonia, che credo riguardasse invece la chiesa di San Pier Maggiore, ricostruita in quegli anni e dalla quale proprio dal 1067 dipendeva l'omonima San Pier Scheraggio.<sup>4</sup> Nella rinuncia alle volte a crociera di Sant'Ambrogio, e dunque nella defunzionalizzazione del pilastro a pianta quadriloba, San Miniato e San Pier Scheraggio mostrano di ispirarsi alle basiliche paleocristiane di Roma e a quelle romaniche di Pisa (fra cui San Piero a Grado, dove c'era pure l'archeggiatura trasversa ternaria), città da dove viene inequivocabilmente il lessico all'antica dei capitelli e l'impiego, sia pure ancora parziale, dell'incrostazione presente a San Miniato e nella imparentata chiesa dei Santi Apostoli. Di qui la datazione, da me proposta nel 2006, di San Pier Scheraggio fra la fine dell'XI e l'inizio del XII secolo, coerentemente con la datazione alla prima metà del XII del battistero, dei primi due ordini della facciata e dell'incrostazione interna del presbiterio di San Miniato, dove il classicismo si fa più maturo e l'incrostazione bicroma diviene integrale, dimostrando un'ancor più compiuta assimilazione del modello del Duomo di Pisa di maestro Buscheto (1064-1118/1120).<sup>5</sup> Oggi mi sembra lecito concretizzare tale scansione cronologica del Protorinascimento fiorentino nell'individuazione di due architetti di due generazioni successive: il maestro delle navate di San Miniato e di San Piero prima, quello del battistero, della facciata e del presbiterio di San Miniato poi; anello di congiunzione fra i due *corpora* è la chiesa dei Santi Apostoli. Scavi e indagini condotti dal 1998 al 2009 sotto la supervisione di Riccardo Francovich e Giuseppina Carlotta Cianferoni hanno notevolmente arricchito le nostre conoscenze sulla navatella sud di San Piero e sull'area adiacente, dove sono stati scoperti i resti di un chiostro con tre monumenti sepolcrali, visibili oggi lungo le scale che scendono alla toilette degli Uffizi.<sup>6</sup> Oltre alle casse in arenaria di due avelli gotici, si tratta della parte inferiore di un muto incrostato con rombi di marmo bianco che si alternano a triangoli di serpentino verde di Prato, decorazione accanto alla quale si trova l'epitaffio «s(epulcrum) MM/SERA/FINI», i cui caratteri paleo-

grafici con prevalenza di capitali e N onciale denunciano una datazione ancora al XII secolo e non al XIII o XIV come sostenuto da Cinzia Nenci e Paolo Lelli.<sup>7</sup> Del resto a tale datazione inducono anche i giusti confronti istituiti dalla Nenci con il sarcofago del vescovo Ranieri (morto nel 1113) in battistero e con il tratto superstite del chiostro dei canonici presso il Duomo di Prato, databile a poco prima del 1163, quando un maestro Carboncetto veniva retribuito per consistenti lavori a quell'edificio. Dobbiamo dunque anticipare la datazione della prima *facies* del chiostro stesso – poi con ogni probabilità più volte ricostruito –, nel quale fin dall'inizio potevano trovare collocazione delle sepolture, alla seconda metà del XII secolo (quando in Toscana sorgevano pure i chiostri a colonnine del Duomo di Pistoia, quello di cui restano tracce presso la Badia di Sant'Antimo, quello frammentario della pieve di Ponte allo Spino presso Sovicille e quello integro, datato 1189, della vicina Badia di Torri). In tal modo il perduto chiostro sarebbe stato significativamente all'incirca coevo all'arredo presbiteriale e forse pure agli affreschi, di cui sono state rinvenute consistenti tracce, certo i più antichi conservatisi a Firenze: nel velario della parete perimetrale della navatella sud, nei sotarchi dell'intercolumnio sud con tondi ornati da animali (al modo degli orbicoli delle stoffe orientali e delle patere veneziane) e negli sguanci della monofora al centro dell'abside nel presbiterio rialzato, con tondi contenenti storie del Nuovo Testamento di forte impronta bizantina (anche se il modulo compositivo ricorda quello delle vetrate istoriate delle cattedrali gotiche francesi). Va tuttavia tenuta presente la forte incertezza manifestata dalla critica sulla datazione di questi dipinti,<sup>8</sup> che in ogni caso devono essere considerati nettamente successivi alla costruzione della chiesa, visto che per trovare spazio per gli affreschi nella strombatura della monofora essa dovette essere appositamente allargata, salvo che nell'arco in alto, rimasto nelle sue più strette misure originarie ma tamponato.

Come chiarito da recenti scavi, al pavimento romanico in cocciopesto è susseguito a una quota più alta un pavimento in mattoni disposti a spinapesce, databile al Trecento per le lastre tombali che contiene e di conseguenza da credersi esteso in origine a tutte e tre le navate.<sup>9</sup> Nella navatella sinistra c'era l'altare della Madonna della Ninna, una tavola in formato verticale cuspidato della Madonna stante incoronata da due angeli in volo, attribuita al daddesco Maestro

di San Martino alla Palma e databile agli anni quaranta del Trecento, che veniva venerata dall'omonima compagnia, attestata documentariamente dal 1388. Ponendo la mano destra sul proprio ventre gravido, mentre con la sinistra regge il libro, rimandando all'Annunciazione, questa Vergine incinta era l'ideale protettrice di partorienti e balie, come la Madonna del Parto di Piero della Francesca a Monterchi, il che ne spiega l'appellativo popolare “della Ninna”, passato poi a denominare l'adiacente vicolo. Quest'ultimo fu allargato nel 1419 (non nel 1299, come scrisse il Vasari, e neppure nel 1410, come affermato da diversi eruditi del Sei e Settecento), col sacrificio della navatella sinistra di San Piero, poi decurtata della parte occidentale delle restanti due navate nel 1562-1563 per la costruzione del portico degli Uffizi. Fu probabilmente il Vasari, autore di quel progetto, a risistemare l'interno di quel che restava della chiesa in un intervento avviato nel 1570 circa e concluso, dopo la sua morte (1574), nel 1578, quando il pavimento dovette essere ulteriormente rialzato, portandolo alla quota di quello del portico, cosa che comportò l'eliminazione del dislivello fra navate e presbiterio, così che la cripta a oratorio, ridotta alla sua porzione centrale, veniva prima occultata sotto al pavimento per poi essere adibita a sepolcreto e infine interrata. In questo intervento deve essere stata smembrata anche la recinzione presbiteriale col pulpito romanico che vi si addossava. Come attestato in quegli anni da Vincenzo Borghini (morto nel 1580), è negli anni settanta del Cinquecento che la porzione residua della navatella sud fu staccata dalla chiesa, ridotta a una navata, adibendola a sede di una compagnia.<sup>10</sup> Tre delle lastre istoriate del pulpito smembrato furono riusate, probabilmente già nel tardo Cinquecento, nel nuovo pulpito posto lungo la parete destra della chiesa ad aula unica, divenuta nel 1581 sede del tribunale dell'Inquisizione – integrato nel palazzo delle magistrature granducali –, mentre altre tre si trovavano nella compagnia detta degli Stipendiati, la cui sede era posta dietro alla chiesa. Tutte e sei furono riprodotte da Giuseppe Richa in un'incisione del 1755, collocandole nell'ordine degli avvenimenti evangelici ma lasciando per ultima la *Radice di Iesse*.<sup>11</sup> Nel 1743 era stato realizzato il nuovo altare maggiore, nel contesto di una risistemazione dell'intero complesso, durante la quale si scoprì la cripta ovale sotto al pavimento e quando furono probabilmente adibiti a sacrestia, scaleo, archivio e ingresso dell'Ufficio della Sanità gli spazi già appartenuti

alla compagnia ospitata nell'ex navatella sud, come si vede in un cabreo di metà del Settecento.<sup>12</sup> Non risulta invece che del 1743 fosse il pulpito in cui erano reimpiegate tre delle lastre di quello romanico, come talvolta sostenuto. La definitiva soppressione della chiesa di San Piero, decretata nel 1782 dal granduca Pietro Leopoldo assieme a quella del tribunale dell'Inquisizione, comportò il trasferimento delle lastre nella suburbana chiesetta di San Leonardo in Arcetri (dipendente *ab antiquo* da San Piero), dove il pulpito fu ricostruito per volere dello stesso sovrano, come informava un'epigrafe murata sulla parete retrostante, sotto alla cassa:

AMBONEM. INTER. PRETIOSAS. FESULARUM. AN(no).  
MX. / EVERSARUM. EXUVIAS. AD. D(ivi). PETRI. A.  
SCHERADIO. / NUNCUPATI. ASPORTATUM. ET. DIU. A.  
FLORENTINAE. REIP(ublicae). / PROCERIB(us). DIVO-  
Q(ue). ANTONINO. PRO. SUGGESTU. HABITUM. / PE-  
TRUS. LEOP(olus). M(agnus). D(ux). E(truriae). PIUS.  
IUSTUS. / HUIC. ECCL(esia)e. OLIM. AD. MEMORATAM.  
BASILICAM. / NUNC. AD. IURA. REGALIA. PERTINEN-  
TI. UNDIQ(ue). CONIECTU(m) / QUASI. FILIAE. PRO.  
PATERNA. HEREDITATE. DEDICAVIT. / VETUS. COEME-  
TERIU(m). PARIETU(m). SUBSTRUCTIONES. PAVIMEN-  
TU(m). / AC. PROXIMAS. MANSIONES. REFECIT. AN(no).  
MDCCLXXXII.<sup>13</sup>

L'iscrizione motiva l'illuminata iniziativa con l'intento di far assumere quasi l'eredità paterna a San Leonardo, chiesa filiale dell'estinta San Piero, beneficiandola al contempo con varie ristrutturazioni, nel donarle il venerando ambone, creduto recato in trofeo da Fiesole nel 1010, dal quale avrebbero parlato poco prima della costruzione di Palazzo Vecchio (1299-1315) i priori della Signoria e dal quale nella prima metà del Quattrocento avrebbe predicato il domenicano sant'Antonino, poi arcivescovo di Firenze. Il sacco di Fiesole era avvenuto in realtà nel 1125, come sapeva ancora il Sanzanome autore intorno al 1230 dei *Gesta Florentinorum*; ma già un secolo dopo Giovanni Villani, che scrisse entro il 1333, apportando delle aggiunte fino alla morte nel 1348, spostò erroneamente l'avvenimento al 1010, sostenendo che allora i fiorentini vittoriosi e i fiesolani inurbatisi a Firenze (avvenimento quest'ultimo in realtà non anteriore al 1227) avrebbero portato della distrutta Fiesole «tutte le dignità e colonne, e tutti gli intagli de' marmi



che lassù erano, e il carroccio del marmo ch'è in San Pier Scheraggio in Firenze».<sup>14</sup> Le «dignità» di cui favoleggiava il cronista comunale sarebbero state le insegne bianche (colore dello stemma di Fiesole, con luna celeste) che i fiesolani avrebbero usato fino dall'epoca etrusca, unite poi a quelle rosse (colore dello stemma di Roma, caricato poi a Firenze col giglio bianco) dei fiorentini di origine romana, dando luogo alla vecchia arme dell'alleanza fiorentino-fiesolana, bipartita bianco-rossa, sostituita – ma non del tutto eliminata – nel 1251 dalla nuova arme del comune guelfo con giglio rosso su fondo bianco.<sup>15</sup> Dal momento che nel 1010 l'araldica non esisteva ancora, mentre nel 1125 stava appena nascendo, è impossibile che la conquista di Fiesole abbia originato il primo stemma comunale di Firenze, invece sorto probabilmente nel corso del XII secolo, all'epoca della formazione del libero comune, riecheggiando i bianco-rossi vessilli imperiali e marchionali di allora, come avvenne del resto nel caso della balzana di Lucca.<sup>16</sup> Che dalle rovine antiche di Fiesole nel 1125 siano state recate a Firenze colonne e altri pezzi di spoglio marmorei destinati a essere reimpiegati nelle chiese fiorentine, dove proprio in quegli anni fioriva l'incrostazione marmorea bicroma, non è improbabile, ma non è verosimile che si conferisse a quelle «exuviae» il significato di trofei, analogamente a come immaginato dal Villani a proposito della coppia di colonne di porfido giunte a Pisa nel 1116-1117 e poste fra Duomo e battistero, per le quali il cronista ricostruiva una provenienza dal sacco di Palma di Maiorca, che oggi ci appare altrettanto inaccettabile.<sup>17</sup> L'idea di Villani che fra i presunti trofei associati alle insegne araldiche del sacco di Fiesole vi fosse anche il rosone della facciata di San Piero, contrariamente a quanto da me argomentato nel 1997, va quindi pure considerata infondata e inattendibile, trattandosi con ogni probabilità di una congettura basata sul significato araldico che quel rosone a forma di ruota di carro (probabilmente non anteriore al Duecento) aveva assunto verso la fine del XIII secolo quale stemma del Sestiere o Sesto di San Pier Scheraggio, come si vede fra l'altro nei rilievi quadrati di due serie trecentesche di stemmi dei Sesti di Firenze murati nel cortile del Bargello. Come chiarito in base a un suggerimento di Giuseppe Ruggero da Giuseppe Cesare Carraresi (1897), la parola «carroccio», nell'insolita accezione del termine qui sottintesa dal Villani, significa ruota di carro, senso conferitole dal cronista anche quando parla della ruota, pure lapidea, nel

pavimento della loggia del Mercato Nuovo usata come gogna dei falliti.<sup>18</sup> Confusionariamente, altrove il Villani usa invece la parola «carroccio» nel suo significato più comune di carro militare emblema di libertà comunale, a tutti noto in relazione alla Lega Lombarda: «L'antica arme dimezzata vermiglia e bianca, come ancora a' nostri tempi si porta in su il carroccio e nello oste de' Fiorentini».<sup>19</sup> Tale ambiguità lasciò incerto il miniatore Pacino di Buonaguida, che nella pressoché contemporanea illustrazione relativa al sacco di Fiesole del Codice Chigiano L VIII 296 della Biblioteca Apostolica Vaticana (f. 35) mostra un carroccio trainato da buoi che trasporta sia colonne che una ruota di marmo.<sup>20</sup> Una volta creatasi la leggenda dell'origine fiesolana dell'enigmatico «carroccio» di marmo distrutto nel 1563, preso da alcuni per un carro di legno, il Richa poteva ipotizzare la stessa provenienza anche per il pulpito marmoreo, di cui però pionieri della ricerca storico-artistica come August Schmarsow (1890) e Adolfo Venturi (1904) avrebbero poi posticipato la datazione al tardo XII secolo o ai primi del XIII, molto dopo la conquista di Fiesole, a sua volta spostata al 1125 da Robert Davidsohn (1896), che comunque non escludeva del tutto la plausibilità di qualche scaramuccia fra fiorentini e fiesolani già nel 1010, mentre a me la cosa appare del tutto inverosimile.<sup>21</sup> Che i priori, fra cui Dante prima di essere cacciato in esilio nel 1301, abbiano parlato dal pulpito marmoreo di San Piero, come affermato nell'iscrizione del 1782, è stato risolutamente negato nel 1921 – proprio quando l'opera fu ripristinata in omaggio al poeta morto seicento anni prima – da Isidoro Del Lungo, da me seguito nel 1997, in base a un documento del 1296, cioè il pagamento di una «aringhiera» lignea per la sala in cui allora si riunivano i priori delle Arti, e a un passo del *Trecentonovelle* di Franco Sacchetti in cui, nella seconda metà del XIV secolo, si ricordava come «anticamente nella città di Firenze si ragunava il Consiglio in San Pier Scheraggio, ed ivi si ponea, o era di continuo, la ringhiera»,<sup>22</sup> parole che fanno pensare che questo mobile, dal quale i priori arringavano i membri del Consiglio, fosse ligneo come quello realizzato nel 1296.<sup>23</sup> Tuttavia, alla luce delle testimonianze sugli usi profani dei pulpiti di Nicola Pisano a Pisa e Siena nel Duecento, fra cui le nomine a cavaliere da parte delle autorità comunali, raccolte nel 1993 da Max Seidel,<sup>24</sup> non è del tutto da escludere che, oltre alla arringhiera lignea (che immagino come una panca o una fila di stalli con parapetto antistante) a

ciò deputata, anche il pulpito marmoreo – o in alternativa eventualmente quello ligneo per la predicazione – possa aver qualche volta assolto alla funzione di tribuna civica. Piuttosto improbabile è invece che dal pulpito marmoreo, riservato dalla liturgia alla lettura dei testi sacri, abbia predicato sant'Antonino, che si sarà invece servito del pulpito ligneo amovibile usato normalmente per la predicazione.

Nella ricostruzione del 1782, testimoniata dal *Liber Chronicon* del parroco, il pulpito fu addossato alla parete destra della chiesa a navata unica di San Leonardo, aggiungendo alle due colonne originarie con capitelli corinzi nuove semicolonne posteriori con capitelli ionici, creando una nuova piattaforma della cassa con ricca modanatura e integrando l'incorniciatura delle lastre con pezzi d'imitazione in pietra ma dipinti a finta tarsia e con nuovi segmenti di trabeazione.<sup>25</sup> Le scene furono disposte in ordine arbitrario: a ovest *Deposizione* e *Natività*, a nord *Adorazione dei Magi* e *Radice di Iesse*, a est *Presentazione al Tempio* e *Battesimo*. Già Schmarsow si accorse però che in origine la scena a destra dell'*Adorazione* dovesse essere la *Natività* invece della *Radice di Iesse*: infatti sotto alle due formelle del lato nord correva un'unica iscrizione bipartita in esametri leonini, posta su un solo listello, la cui metà sinistra («TRES TRIA DONA FERUNT. TRINUM SUB SIDERE QUERUNT») si riferisce in effetti all'*Adorazione dei Magi*, mentre la metà destra («NOBIS ADMIXTUM. CERNUNT ANIMALIA CRISTUM») costituiva di certo il *titulus* della *Natività*. Secondo lo studioso oltre l'angolo, sul lato ovest, seguiva già in origine la *Deposizione*, sotto alla quale si trovava nella ricomposizione del 1782 il listello con l'iscrizione «PENDENTEM DEPONUNT CUNCTA REGENTEM», a sinistra del quale sul lato corto del listello con i *tituli* di *Adorazione dei Magi* e *Natività* c'era la trunca parola «ANGEL[...]», che poteva sembrare integrabile in *Angeli*, con riferimento ai due angeli raffigurati nel rilievo, i quali però in realtà non sono i protagonisti ma solo gli spettatori della deposizione di Gesù dalla croce, attuata fisicamente da Nicodemo e Giuseppe d'Arimatea, alla presenza di Maria e Giovanni Evangelista, come chiariscono i rispettivi nomi alla base della scena: «MARIA. IOSEPH. NICHODEMUS. IOANNES.». Già Giuseppe Cesare Carraresi (1897) e Odoardo Hillyer Giglioli (1906) optavano piuttosto per una successione da destra verso sinistra delle scene nell'ordine della sequenza cronologica degli avvenimenti biblici, iniziando dunque dalla *Radice di Iesse*.<sup>26</sup> Nel 1921 il pulpito



2. Firenze, basilica di San Miniato al Monte. Pulpito.

fu ricomposto sul lato sinistro della chiesa nelle forme che ha tuttora, con eliminazione delle parti settecentesche in Pietra Serena, sostituite – salvo le semicolonne posteriori – da integrazioni marmoree in stile, fra cui la piattaforma della cassa, copia di quella del pulpito della vicina basilica di San Miniato al Monte (fig. 2). L'ispiratore dell'intervento, attuato dall'architetto Giuseppe Castellucci, era Giglioli, che malauguratamente mutò parere rispetto a quanto aveva scritto nel 1906, lasciandosi convincere dall'argomentazione



3. Firenze, chiesa di San Leonardo in Arcetri. Pulpito, *Deposizione*.4. Firenze, chiesa di San Leonardo in Arcetri. Pulpito, *Radice di Iesse*.

di Schmarsow circa l'originarietà della sequenza angolare *Natività-Deposizione*. L'abbinamento delle scene non sarebbe stato quindi dettato dalla cronologia bensì dal simbolismo: accanto alla *Deposizione*, con l'albero della morte cui alludono le viti intarsiate dello sfondo, con le foglie all'ingù (fig. 3), si sarebbe trovata la *Radice di Iesse*, con l'albero della vita, dove le foglie delle piante nello sfondo intarsiato sono rivolte verso l'alto (fig. 4).<sup>27</sup> Di conseguenza nel pulpito ripristinato furono collocate sul lato ovest *Adorazione* e *Natività*, su quello sud *Deposizione* e *Radice di Iesse* e su quello est *Presentazione* e *Battesimo*. Con la riscoperta nel 1960 della lastra dell'*Annunciazione*, esportata clandestinamente dall'Italia e acquistata dal Metropolitan Museum of Art di New York, dove è esposta nella sezione dei Cloisters, si riaprì il problema della successione originaria delle scene, sostanzialmente risolto dal direttore del museo Thomas Hoving (1961): la parola «ANGEL[...]» sul fianco destro del

listello con i titoli di *Adorazione* e *Natività* faceva parte del *titulus* dell'*Annunciazione*, che probabilmente iniziava con «ANGEL<US DOMINI>...». Essendo in tal modo accertata la sequenza angolare *Natività-Annunciazione*, oltre che quella sullo stesso lato di *Adorazione* e *Natività*, veniva riabilitata l'idea della successione in ordine cronologico da destra verso sinistra, ovvero in senso orario: sul lato sud *Radice di Iesse* e *Annunciazione*, su quello ovest *Natività* e *Adorazione*, su quello nord *Presentazione* e *Battesimo*, sul retro (est) la *Deposizione*, che Hoving poneva nella parte destra in angolo con la *Radice di Iesse*, immaginando poco verosimilmente che l'apertura per la scaletta d'accesso si trovasse a sinistra. Ciò coerentemente con la sua insostenibile convinzione che il pulpito si trovasse nella parte sinistra (nord) del settore centrale del presbiterio rialzato di San Piero; mentre Sanpaolesi (1934) ne aveva già correttamente ricostruito la collocazione a destra (sud), come a San Miniato, cosa da

lui raffigurata in una pianta e una restituzione grafica della sezione longitudinale di San Piero ancora oggi del tutto condivisibili.<sup>28</sup>

Nel mio articolo monografico del 1997 (pubblicato in realtà due anni dopo), basandomi sulla ricognizione compiuta con Antonio Milone sull'insieme dei pulpiti romanici toscani, tornavo alla collocazione del pulpito di San Piero nel settore destro dell'area presbiteriale, addossato posteriormente al muretto della recinzione presbiteriale, così che come a San Miniato sarebbero state sufficienti le due colonne anteriori, effettivamente le uniche a essersi conservate. Nell'angolo posteriore sud-est la struttura poteva essere raccordata con l'adiacente colonna dell'intercolumnio meridionale, analogamente a come accade in San Miniato, dove però troviamo un pilastro a fascio posto fuori dal muretto della recinzione. La collocazione a sud, che allora argomentavo in base al confronto con i conservati pulpiti di San Miniato, Brancoli e Barga, quello quasi intatto di Groppoli e quelli ricostruibili grazie a vecchie piante, documenti e scavi del Duomo di Pisa, del Duomo di Pistoia e della Pieve di Pescia, dopo la pubblicazione della monografia sui pulpiti medievali toscani di Ralph Melcher (2000), che per primo faceva riferimento agli ordinamenti liturgici della Chiesa di Roma, risulta ulteriormente confermata, in virtù della regola di leggere i Vangeli da sud verso nord.<sup>29</sup> Tenuto conto della collocazione delle scalette di accesso nei tre pulpiti conservati e in quelli più precisamente ricostruibili delle cattedrali di Pisa e Pistoia, sempre ubicate nel settore presbiteriale della chiesa ma al di fuori del lato meridionale della recinzione del coro dei canonici o dei monaci, ho disposto l'apertura per la scaletta nella metà destra del lato posteriore (est) della cassa, e la lastra della *Deposizione* nella metà sinistra. Ammetto che può destare perplessità la disposizione di una lastra istoriata su un lato del pulpito normalmente non visibile ai laici. Comunque i maschi venivano talvolta ammessi nel coro, come è attestato dall'affresco assiate di Giotto col *Miracolo del Presepe di Greccio*, dove solo le donne sono raffigurate dietro la porta del muretto di recinzione; nel caso specifico di San Piero, come si è visto, non è del resto impossibile che il coro e il pulpito fossero utilizzati fin dall'origine in occasioni solenni dalle autorità comunali. Inoltre l'anomala collocazione verso est della *Deposizione* – soggetto di per sé insolito nei programmi iconografici dei pulpiti romanici – può essere

5. Ricostruzione dell'alzato del pulpito di San Pier Scheraggio a Firenze da nord (da G. Tigler, *Proposta di restituzione ed interpretazione del pergamo di San Leonardo in Arcetri*, «Antichità viva», XXXVI, 1997, 5-6, pp. 6-35).

giustificata in virtù del legame simbolico del tema col sacramento eucaristico celebrato sull'altare maggiore, che come a San Miniato doveva trovarsi di fronte, nell'abside. In alternativa, se si volesse collocare la *Deposizione* al margine orientale del lato nord della cassa, dovremmo postulare la perdita di almeno tre lastre. Invece di una cassa a pianta quadrata, come da me ricostruito per i pulpiti del Duomo di Pistoia e di San Piero, ve ne sarebbe allora stata una a pianta rettangolare, con il lato corto a ovest, come ho proposto per il Duomo di Pisa, con quattro lastre su ognuno dei lati lunghi sud e nord e due su quello corto ovest (i soggetti delle lastre perdute sarebbero potuti essere *Peccato originale* e *Sacrificio di Isacco* a sud, e *Ultima Cena* a nord, come nelle mie ricostruzioni dei pulpiti delle cattedrali di Pistoia e Volterra). Ma per un ragionevole principio di economia e in base al confronto con l'imparentato pulpito di San Miniato, che ha due lastre aniconiche per lato, conti-





6. Firenze, chiesa di San Leonardo in Arcetri. Pulpito, *Radice di Iesse* (particolare con Iesse messo in verticale).



7. Pisa, Museo Nazionale di San Matteo. *David* proveniente da Firenze.



8. Pisa, Museo dell'Opera del Duomo. *David* proveniente dal Duomo.

nuo a ritenere più plausibile la ricostruzione da me proposta nel 1997, con sette scene disposte in senso orario e ordine cronologico intorno a una cassa quadrata. Sul lato nord doveva trovarsi il lettorile, probabilmente unico come a San Miniato, il cui modesto ingombro poteva essere pareggiato sul lato sud dall'inclusione nella cassa di uno spicchio del fusto della colonna adiacente alla chiesa, anche se non è neppure da escludere che tale colonna fosse del tutto separata dalla struttura. Sono convinto di aver correttamente individuato il lettorile nella statuetta di un David citaredo, munita dietro la corona (mutila) sulla testa del sovrano di un anello in cui inserire il leggìo soprastante, che poteva essere ornato come a Brancoli da un'aquila (fig. 5). L'opera, già riconosciuta stilisticamente legata alla scultura fiorentina da Walter Biehl, si trova dai primi dell'Ottocento a Pisa, dove giunse – come appurato da Milone – come dono

di un senatore fiorentino della famiglia Venturi, certamente Ippolito, al direttore del Museo del Camposanto Carlo Lasinio.<sup>30</sup> Il confronto del *kymation* lesbio sui fianchi della lastra alle spalle del David in trono con quello delle incorniciature esterne delle lastre istoriate del pulpito è altrettanto stringente quanto quello fra la figura di Iesse giacente nella scena della *Radice di Iesse* (fig. 6) e la statuetta del David oggi al Museo Nazionale di San Matteo, che indossa un abito movimentato da simili pieghe curvilinee (fig. 7). Del resto in quella scena compare ovviamente lo stesso David, figlio di Iesse, con le medesime fattezze del volto barbuto ma con abito corto. Nel simmetrico tralcio bipartito da cui spuntano due rose, che rappresenta l'albero sorto dalla “radice” di Iesse (fig. 4), troviamo racemi molto simili a quelli che ornano i fianchi del trono su cui siede il David citaredo. La presenza di un lettorile con tale iconografia non stupisce

in un pulpito romanico toscano, visto che fin dal prototipo di Guglielmo a Pisa – come argomentato nell'altro mio contributo in questo volume – doveva esistere una tipologia specifica di lettorile per Profezie e Salmi, in cui logicamente potevano essere raffigurati Isaia, l'autore della frase sulla radice di Iesse (esemplari fuori contesto di New York da Lucca, Diecimo e Santa Maria a Monte), in quanto profeta più importante, oppure David in quanto autore dei Salmi, re d'Israele e antenato di Gesù, come a Brancoli, dove è sormontato da un'aquila reggileggio, simbolo in questo caso non tanto di san Giovanni Evangelista (come nei lettorili col Tetramorfo per la lettura dei Vangeli) quanto del Cristo stesso, discendente da David e nuovo re d'Israele.<sup>31</sup>

Come per l'intero Romanico fiorentino, anche nel caso del pulpito di San Piero, l'unico istoriato a Firenze, oggi siamo in grado di cogliere più chiaramente la dipendenza dai modelli pisani. Già l'idea di realizzare un pulpito istoriato con storie prevalentemente neotestamentarie, soprattutto dell'infanzia di Gesù, presuppone evidentemente i pulpiti di Guglielmo a Pisa (1158-1161) e Pistoia (probabilmente 1162-1165 circa); così come la compresenza di scultura e tarsia bianco-nera, che qui incontriamo eccezionalmente nelle formelle istoriate, riprende tanto le lastre istoriate di Guglielmo, dove però gli sfondi sono – spesso ma non sempre – decorati “a niello” con incisioni riempite di mastice nero,<sup>32</sup> quanto le lastre aniconiche con tarsia prevalentemente a motivi floreali (presenti da sole nel pulpito di Filippo a San Gennaro di Capannori del 1162 e di contorno alle lastre istoriate nei pulpiti guglielmeschi di Pistoia e Volterra), nonché i plutei a lacunare, a campitura unica prima e quadripartiti poi, dei quali viene adottato lo schema a doppia incorniciatura. In particolare la combinazione fra bordo intarsiato a motivi geometrici e cornice a cima lesbio che troviamo nelle lastre di San Piero compare identica nei plutei di quelli che dovettero essere i primi due arredi liturgici intarsiati e scolpiti d'ispirazione gugliemesca a Firenze: la recinzione del fonte battesimale e dell'area presbiteriale del battistero, i cui resti si trovano oggi nel Museo dell'Opera del Duomo (e nei suoi depositi), e la recinzione presbiteriale e il pulpito di San Miniato. Per la datazione di questi due complessi, dalla forte somiglianza ma con discrepanze esecutive, disponiamo del *terminus post quem* ipotetico dell'arredo pistoiese di Guglielmo (1165 circa), cui è strettamente legato pure quello volterrano, e dell'*ante quem* dello smem-

brato arredo, già comprensivo anch'esso di recinzione e pulpito con plutei di tal genere, della pieve di Sant'Agata del Mugello, datato epigraficamente 1175-1176. Di questa fase, intorno al 1170, sembra essere anche il pavimento del battistero, la cui ruota con lo Zodiaco sarebbe stata poi copiata nel pavimento di San Miniato datato 1207.<sup>33</sup> Un prezioso appiglio per la datazione di tale tappa evolutiva degli arredi liturgici intarsiati fiorentini lo offre la lastra intarsiata erratica datata 1182 conservata nei depositi del Bargello. Come già chiarito ai primi del Novecento dai pionieri di questi studi,<sup>34</sup> i rilievi del pulpito di San Piero sono stilisticamente imparentati a quelli, di qualità però più modesta, della smembrata lunetta della chiesa dei Santi Michele e Gaetano e dell'archivolto proveniente da Sant'Andrea a Candelì, oggi pure relegato nei depositi del Bargello, la cui data 1177 ne fa un ulteriore elemento di ancoraggio cronologico per l'opera qui discussa.<sup>35</sup> A questi punti di riferimento cronologici già noti si può ora aggiungere il *terminus post quem* che emerge dalla citazione nel David citaredo seduto in trono del lettorile (fig. 7) della statua di identico soggetto del Museo dell'Opera del Duomo di Pisa (fig. 8), l'unica altra scultura a me nota con questa iconografia e composizione, in cui è stata giustamente riconosciuta una cultura provenzale, più precisamente legata al cantiere di Saint-Trophime di Arles.<sup>36</sup> Per quanto la sequenza delle tappe di quel cantiere (galleria nord del chiostro, portale di facciata, galleria est) sia sufficientemente chiara, rimangono forti incertezze sulla datazione, che sembra comunque aggirarsi – come nel cantiere gemello della vicina Saint-Gilles-du-Gard – intorno al terzo quarto del XII secolo,<sup>37</sup> considerati anche i riflessi italiani, da Benedetto Antelami a Parma (1178), al probabile Anselmo da Campione nel pontile modenese (1184 circa), a certi capitelli del chiostro di Monreale (1172-1186 circa), nonché quelli in Terra Santa, ovviamente anteriori alla conquista araba di Gerusalemme del 1187.<sup>38</sup> In questa diaspora arlesiana rientra dunque anche il David pisano, che a mio avviso non ha niente a che vedere con i canonici di Saint-Ruf di Avignone documentariamente presenti a Pisa nel 1156 per procurarsi marmi per il loro chiostro, con i quali l'opera è invece stata messa in relazione da Clara Baracchini.<sup>39</sup> Come plausibilmente ipotizzato da Anna Rosa Calderoni Masetti, seguita da Adriano Peroni, in origine questa statua si trovava nel timpano del portale centrale della facciata di maestro Rainaldo,<sup>40</sup> proprio sopra alla



perduta porta bronzea di Bonanno Pisano, che recava un'iscrizione-firma con la data 1180 (stile pisano, cioè 1179-1180), che la diceva realizzata in un anno. Pertanto la data 1180 delle valve fornisce un indizio per il completamento scultoreo del portale, perfettamente compatibile con la datazione per via stilistica del David provenzale. Di conseguenza il David fiorentino – capostipite di illustri raffigurazioni dell'eroe biblico nella culla del Rinascimento – deve essere datato a dopo il 1180 circa. Il David del Duomo di Pisa sembra aver colpito chi commissionò e realizzò il pulpito di San Piero anche per il suo esplicito simbolismo cristico, evidenziato dai simboli del Tetramorfo sui fianchi del trono, che lo imparentano a una *Maiestas Domini*, iconografia tradizionale dei timpani romanici.<sup>41</sup> Era posto in asse col culmine del frontone triangolare della facciata (fig. 9), dove in mezzo a un tripudio di tralci eucaristici e rosette si trovava l'altorilievo del san Michele che uccide il drago, il cui originale al Museo dell'Opera (sostituito *in situ* da una copia) è stato giustamente attribuito a Biduino, alla cui taglia spettano anche le sculture circostanti, qui attivo probabilmente nella fase giovanile, conclusasi col cantiere della Pieve di San Casciano a Settimo, dove il firmato architrave del portale centrale è datato 1179-1180, prima di trasferirsi a Lucca, dove è documentariamente attestato nel 1181. Questo Michele di Biduino reca insolitamente nella mano sinistra una rosa (attributo angelico anche nei rilievi dell'incompiuto fonte battesimale della pieve di Sant'Ermolao a Calci, stilisticamente prossimo al maestro), da leggersi probabilmente, come già notato da Milone, come rimando alla profezia di Isaia «Egredietur virga de radice Iesse et flos de radice eius ascendet» (11,1).<sup>42</sup> Il fiore spuntato dalla *virga* (la Vergine Maria) discendente da Iesse, padre di David, cioè Gesù, lo ritroviamo significativamente in ambito fiorentino in mano all'angelo simbolo di san Matteo, reggente anche il libro aperto del suo Vangelo, in cui si legge l'incipit «LIBER GENERATIONIS IESU CHRISTI», già parte del lettorile (sul tipo di quelli con Trimorfo di San Miniato e Sant'Agata del Mugello) dello smembrato pulpito della pieve di Santa Maria dell'Impruneta, per il resto costituito da lastre intarsiate aniconiche.<sup>43</sup> L'adozione dell'iconografia davidica nel lettorile del pulpito di San Piero si spiega dunque, tenendo presente il modello pisano, come rimando al tema della Radice di Iesse, cui alludeva l'intera facciata della primaziale grazie alla sovrapposizione della statua di David nel

timpano del portale e dell'arcangelo vittorioso con il fiore cristico nella sommità del frontone. Compreso questo, si capisce meglio la ragione dell'aggiunta del soggetto della Radice di Iesse (fig. 4) all'ormai tradizionale repertorio iconografico dei pulpiti istoriati toscani, scelta cui forse non era estranea inoltre la suggestione esercitata dalla sacra rappresentazione messa in scena annualmente a Natale basata sullo pseudo-agostiniano *Sermo de Symbolo contra Iudaeos, Paganos et Arianos* (PL 42), dove in un fittizio processo deponevano a favore del Cristo coppie di testimoni in parte costituite da profeti, ma anche da altri personaggi, biblici e non: sembra dimostrarlo l'identità delle citazioni bibliche sui cartigli retti da Mosè e Daniele con quelle scelte per loro nel *Sermo*.<sup>44</sup> L'iconografia della Radice di Iesse, già presente da tempo in miniatura, era stata adottata dapprima in un'opera di dimensioni monumentali in una delle vetrate istoriate commissionate fra 1140 e 1144 dall'abate Suger per il deambulatorio di Saint-Denis, ma in Italia la incontriamo per la prima volta – oltre che qui – nella colonna istoriata di sinistra del prospetto del portico della facciata del Duomo di Lucca (fig. 10), sopra al *Peccato originale* e sotto a una protome leonina, in rilievi attribuibili alla Scuola di Piacenza, cioè a seguaci emiliani di Niccolò, e databili agli anni novanta del XII secolo, quando è dapprima attestato documentariamente il cantiere del “frontespizio di San Martino”.<sup>45</sup> Tale parallelo, puramente iconografico e non stilistico, conferma non solo la probabile datazione del pulpito di San Piero al nono o al più tardi al decimo decennio del XII secolo ma anche la lettura iconografica qui suggerita per la facciata del Duomo di Pisa, a cui quella lucchese è palesemente ispirata nella citazione della coppia di colonne a racemi, analogamente bipartite, del portale centrale di Rainaldo, colonne di cui a Lucca quella di destra riprende l'ornato puramente fitomorfo dei modelli rainaldiani, mentre quella di sinistra rende esplicito il messaggio teologico cui alludevano le sculture di David e Michele aggiunte verso il 1180 alla facciata di Rainaldo. Il tema della Radice di Iesse si rivela, a ben vedere, centrale nell'intero programma narrativo del pulpito di San Piero, il cui più profondo significato è sottolineato da quasi subliminali inserti vegetali, solo in apparenza meramente esornativi: i tralci di vite scolpiti in bassissimo rilievo negli sfondi dell'*Annunciazione*, dell'*Adorazione dei Magi* e della *Presentazione al Tempio* (qui non a caso sopra l'altare, significativamente retto da tre



9. Pisa, cattedrale di Santa Maria Assunta. Facciata, parte alta.



10. Lucca, cattedrale di San Martino. Facciata, colonna istoriata con *Peccato originale* e *Radice di Iesse*.

colonne e coperto da una tovaglia che ricade in tre pieghe, chiaro rimando alla Trinità), ma anche quelli intarsiati negli sfondi della *Radice di Iesse* e della *Deposizione*, in cui – come è stato già notato – le piante sembrano partecipare emotivamente alla gioia e al lutto che regnano nei soggetti raffigurati. La vite eucaristica connota in particolare scene di epifania, per cui non stupisce ritrovarla come quinta paesaggistica nella scena del *Battesimo*, contraltare della palma con datteri inclusa nel paesaggio desertico della *Nativi-*

*tà*, con allusione a Sal 91,13, dove si dice che il giusto fiorirà come la palma e darà frutti fino alla vecchiaia. In questa chiave si comprendono pure le piccole melegrane, foglie di quercia, ghiande e rose, simboli tutti della redenzione e della forza del Cristo, che ornano – sul modello degli antichi lacunari – le microsoffittature della trabeazione superiore, fra un triglifo e l'altro. Oltre alla Radice di Iesse, l'altro soggetto innovativo nel panorama dei pulpiti toscani è la Deposizione (fig. 3), la cui comparsa in un pulpito annovera





11. Parma, cattedrale di Santa Maria Assunta. Deposizione firmata da Benedetto Antelami e datata 1178, proveniente dal pulpito smembrato.



12. Pisa, Museo dell'Opera del Duomo. Cristo di un gruppo ligneo della Deposizione proveniente dal Duomo.

però il significativo precedente della lastra firmata da Benedetto Antelami e datata 1178 del Duomo di Parma (fig. 11), dove la contaminazione iconografica con elementi tradizionali della Crocifissione (il centurione, i quattro soldati che si dividono la veste del Cristo, Ecclesia e Sinagoga, i clipei di Sole e Luna) chiarifica il rimando anche a quel soggetto, lasciando intuire che tale rimando fosse sottinteso pure nel nostro caso. In Toscana è ancora una volta il Duomo di Pisa ad aver dato il la, con il gruppo ligneo della *Deposizione* di cui resta solo il Cristo, trasmigrato poi nella chiesa di Sant'Anna e oggi nel Museo dell'Opera (fig. 12). Correttamente attribuito da Pietro Toesca a uno scultore borgognone della metà del XII secolo, vicino a Gislebertus attivo entro la consacrazione del 1146 a Saint-Lazare di Autun (al quale si avvicina anche il crocifisso Courajod del Louvre),<sup>46</sup> il Cristo pisano, che era stato trasformato in un Crocifisso, è tornato ad assumere la posa di chi è in corso di deposizio-

ne dalla croce in un restauro degli anni ottanta del Novecento, con il braccio destro già staccato, quando ci si è accorti anche dell'impronta lasciata dalla mano del perduto Nicodemo sul perizoma. Quest'opera, che una tradizione inaccettabile vuole giunta da Nazareth, fa parte invece di un vasto insieme di gruppi lignei centro-italiani, di cui sembra essere – considerato il materiale sopravvissuto – l'esemplare più antico, sicuramente fonte di ispirazione per altri gruppi toscani come quelli di San Miniato al Tedesco, Vicopisano e Volterra.<sup>47</sup> Non meraviglia pertanto che possa aver avuto riflessi, iconografici e non stilistici, pure nella scultura lapidea. Così come i “profeti” che fanno da testimoni alla scena della *Radice di Jesse* rimandano alle sacre rappresentazioni natalizie, il gruppo di testimoni e protagonisti della *Deposizione* richiama le sacre rappresentazioni della *Deposizione* che a partire dalla fine del XII secolo venivano messe in scena il Venerdì Santo.<sup>48</sup>

1 Si vedano E. Gasperi Campani, *Firenze – scoperte archeologiche fatte durante i lavori stradali dell'anno 1926*, «Atti della R. Accademia Nazionale dei Lincei. Notizie degli scavi di antichità», s. VI, III, 1927, 4-6, pp. 202-204; U. Middeldorf, *Rekonstruktion des Grundrisses von S. Piero Scheraggio in Florenz*, resoconto della conferenza del 12 marzo 1927, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», III, 1919, 32, pp. 130-140; P. Sanpaolesi, *San Piero Scheraggio. I*, «Rivista d'arte», XV, 1933, pp. 129-150, II, ivi, XVI, 1934, pp. 1-28; H. Saalman, *Florence: Santa Trinita I and II, and the “crypts” under Santa Reparata and San Pier Scheraggio*, «Journal of the Society of Architectural Historians», XXI, 1962, 5, pp. 179-187; N. Bemporad, *Il sacello in San Pier Scheraggio a Firenze*, «Bollettino degli Ingegneri», XVI, 1968, 5, pp. 3-10; Id., *San Pier Scheraggio nella Galleria degli Uffizi*, «Architettura. Cronache e storia», XVIII, 1972, pp. 338-344.

2 Si veda C. Nenci, *S. Pier Scheraggio: le fonti documentarie e iconografiche, le ricerche e gli studi*, in *San Pier Scheraggio. Gli scavi archeologici nell'ala di levante degli Uffizi*, a cura di M. Salvini, Calenzano 2005, pp. 29-47 (in particolare pp. 41-42).

3 E. Arslan, *L'architettura romanica milanese*, in *Storia di Milano*, III: *Dagli albori del Comune all'incoronazione di Federico Barbarossa (1002-1152)*, Milano 1954, pp. 395-521 (in particolare pp. 459-479); J. Elliott McKinne, *The church of S. Maria e S. Sigismondo in Rivolta d'Adda and the double-bay system in Northern Italy in the late eleventh and early twelfth centuries*, Ph.D. Diss.279, University of California, Berkeley 1985, I, pp. 256-262. Per una recente messa a punto: R. Cassanelli, *La Basilica di Sant'Ambrogio a Milano*, in *Lombardia romanica. I grandi cantieri*, a cura di R. Cassanelli, P. Piva, Milano 2010, pp. 125-146 (in particolare pp. 125-128).

4 Si veda G. Tigler, *Toscana romanica*, Milano 2006, p. 148. Inutili e fuorvianti, quindi, le acrobazie mentali di Friedrich Oswald (*Über San Pier Scheraggio und sein Verhältnis zur Florentiner Inkrustationsarchitektur*, «Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft», XLIV, 1990, pp. 67-75), che suddivideva la costruzione dell'attuale chiesa in tre fasi, di cui la prima, relativa alla zona absidale, da lui ritenuta priva di cripta, coinciderebbe coll'edificio incompleto consacrato nel 1068, poi portato avanti verso ovest secondo un più moderno progetto, a sua volta in seguito mutato in corso d'opera.

5 Tigler 2006, cit., pp. 21, 142-144, 162-164; Id., *Il Battistero di Firenze. I*, «Commentari d'arte», XXI, 2015, 60, pp. 5-22.

6 Si veda *San Pier Scheraggio*, 2005, cit.; M. Salvini, *L'indagine archeologica in San Pier Scheraggio all'interno del complesso degli Uffizi a Firenze*, in *Cantiere Uffizi*, a cura di R. Cecchi, A. Paolucci, Roma 2007, pp. 109-140; G. Pappagallo, *“La Via de’ Magistrati et loro residentie”*, in *La fabbrica degli Uffizi: indagini e ritrovamenti 2007-2009*, a cura di G. Pappagallo, Livorno 2011, pp. 29-38 (in particolare p. 31).

7 P. Lelli, *Nota preliminare sulle indagini archeologiche nell'ala di levante*

*degli Uffizi*, in *San Pier Scheraggio* 2005, cit., pp. 87-143 (in particolare pp. 124-125); C. Nenci, *Rivestimento marmoreo bicromo di un muro del chiostro e iscrizione sepolcrale*, ivi, pp. 249-250.

8 Sanpaolesi (1933, cit., pp. 144-150) li attribuiva a una bottega di vetrai bizantini dell'ultimo quarto del XII secolo; Mario Salmi (*La miniatura fiorentina medioevale*, «Accademie e biblioteche d'Italia», XX, 1952, pp. 8-23, in particolare p. 9), seguito da Luisa Marcucci (*I dipinti toscani del secolo XIII. Scuole bizantine e russe dal XII al sec. XVIII*, Roma 1968, pp. 47-49), a un toscano di fine Duecento influenzato dalla miniatura bolognese; Angelo Tartuferi (*La pittura a Firenze nel Duecento*, Firenze 1990, p. 57 nota 63), pur sospendendo il giudizio, li riteneva più antichi di quanto sostenuto dalla Marcucci, alla cui datazione tornava – in base a confronti tipologici con i velari di Santa Reparata e palazzo Davanzati – Cinzia Nenci (*Resti di intonaci dipinti sul paramento del muro perimetrale Sud della chiesa*, in *San Pier Scheraggio* 2005, cit., pp. 235-237), che si domandava se non possa trattarsi di un'opera di Calandrino, di cui il Boccaccio ricordava affreschi in San Pier Scheraggio.

9 Si veda Salvini 2007, cit., p. 123.

10 V. Borghini, *Discorsi*, Firenze 1584-1585, ediz. cons. a cura di D.M. Manni, Firenze 1755, II, pp. 405-406; si veda G. Tigler, *Proposta di restituzione ed interpretazione del pergamino di San Leonardo in Arcetri*, «Antichità viva», XXXVI, 1997, 5-6, pp. 6-35 (in particolare p. 18); secondo Giuseppe Richa (*Notizie istoriche delle chiese fiorentine divise ne' suoi quartieri*, II, Firenze 1755, p. 14) la navatella sarebbe stata adibita a sede di confraternita già nel Quattrocento, ma gli scavi del 2004 ne hanno ribadito l'appartenenza alla chiesa fino al XVI secolo, si veda Nenci 2005, cit., p. 35.

11 Richa 1755, cit., II, p. 18.

12 Praga, Archivio Centrale di Stato, Archivio della famiglia Asburgo in Toscana, cabreo intitolato *Palazzi, Uffizi e Tribunali ed altre Fabbriche pubbliche di appartenenza di S.A.R.*, f. 96: *Pianta del Piano Terreno della Real Fabbrica degli Uffizi lunghi di S.A.R.*, riprodotto in Tigler 1997, cit., p. 11 fig. 7.

13 La lapide, accantonata nel 1921, è stata ritrovata nel 1999 su mia sollecitazione dalla perpetua di San Leonardo: Tigler 1997, cit., p. 6. Suggerisco di rimuoverla in chiesa nel luogo in cui si trovava, di fronte al pulpito.

14 Per Sanzanome: *Quellen und Forschungen zur ältesten Geschichte von Florenz*, a cura di O. Hartwig, I, Marburg 1875, p. 5. Giovanni Villani (*Nuova cronica*, V, VI, 56-60, ediz. cons. a cura di G. Porta, Parma 1990, I, p. 173) è seguito – non anticipato come pensavo nel 1997 – da Ricordano e Giacotto Malispini, *Storia fiorentina*, ediz. cons. a cura di Vincenzo Follini, Firenze 1816, p. 45. Come dimostrato da Paul Scheffer-Boichorst (*Die florentinische Geschichte der Malispini: eine Fälschung*, «Historische Zeitschrift», XXIV, 1870, pp. 274-313), questo testo, che finge di risalire al 1280, è in realtà databile al tardo Trecento, cosa ribadita da Emilio Cristiani (*I più recenti orientamenti sulla “Storia Fiorentina” malispiniana*, «Bollettino storico pisano», LXX, 2001, pp. 305-310).



- 15 G. Villani, *Nuova cronica*, V, VII, 4-17; VII, XLIII, 25-33.
- 16 Si veda L. Artusi *et alii*, *La bella insegna. Il vessillo del marchese Ugo e l'araldica toscana*, Firenze 2004. Per la connessa leggenda trecentesca sullo stemma di Ugo di Toscana, della Badia Fiorentina e di sei famiglie fiorentine, si veda G. Tigler, *Le origini della Badia Fiorentina e il sepolcro del marchese Ugo*, in *Castelli nel Chianti tra archeologia, storia e arte*, atti del convegno (San Casciano in Val di Pesa, 26 settembre 2015), a cura di N. Matteuzzi, Radda in Chianti 2016, pp. 111-177 (in particolare pp. 125-128).
- 17 Si veda G. Tigler, *Il ruolo di Pisa nella geografia artistica della Toscana romanica e in relazione alla Sardegna*, in *Itinerari del Romanico in Sardegna*, atti del convegno (Santa Giusta, 7 dicembre 2007), Cagliari 2010, pp. 99-118 (in particolare pp. 102-104); Tigler 2015, cit., p. 8.
- 18 G.C. Carraresi, *Dell'antico pergamano marmoreo scolpito di S. Piero Scheraggio, ora nella chiesa suburbana di S. Leonardo in Arcetri*, letto nell'adunanza del 28 marzo 1897, «Atti della Società Colombaria», 1890-1900, pp. 361-377, ediz. cons. «Rassegna nazionale», XIX, 1897, 96, pp. 253-271 (in particolare pp. 257-258 nota 1).
- 19 Giovanni Villani, *Nuova cronica*, V, VII, 11.
- 20 Si veda R. Davidsohn, *Forschungen zur älteren Geschichte von Florenz*, I, Berlin 1896, p. 92. Nello stesso codice le miniature relative alla storia del Tempio di Marte/battistero e al monumento equestre di Marte, che vi sarebbe trovato per essere poi trasferito in capo al Ponte Vecchio, dimostrano la parziale incomprensione del testo da parte di Pacino, si veda Tigler 2015, cit., pp. 16-17. Il motivo della mancanza di dialogo fra cronista e miniatore potrebbe essere che il Villani passò gli ultimi anni rinchiuso per debiti nel carcere delle Stinche.
- 21 A. Schmarsow, *St. Martin von Lucca und die Anfänge der toskanischen Skulptur im Mittelalter*, Breslau 1890, pp. 121-125, 197 nota 1; A. Venturi, *Storia dell'arte italiana*, III: *L'arte romanica*, Milano 1904, pp. 912-913, 940, 958; R. Davidsohn, *Geschichte von Florenz*, I, Berlin 1896, p. 746.
- 22 Sacchetti, *Trecentonovelle*, novella 80.
- 23 I. Del Lungo, *Il carroccio di Fiesole, il pulpito di S. Pier Scheraggio, la ringhiera dei Consigli fiorentini*, in *Il secentenario della morte di Dante, MCCCXXI-MCMXXI. Celebrazioni e memorie monumentali per cura delle tre città Ravenna-Firenze-Roma*, Roma-Milano-Venezia s.d. [1924], pp. 256-263 (in particolare pp. 261-262); Tigler 1997, cit., p. 13.
- 24 M. Seidel, *Die Kanzel als Bühne. Zur Funktion der Pisani-Kanzeln*, in *Begegnungen, Festschrift für Peter Anselm Riedl zum 60. Geburtstag*, Worms 1993, pp. 28-34. Non diversamente in San Marco a Venezia il duecentesco pulpito meridionale veniva usato per presentare al popolo i Dogi neoeletti.
- 25 La testimonianza del parroco Gheri è sfruttata da L. Botteri Landucci, G. Dorini, *La chiesa di San Leonardo in Arcetri*, Firenze 1996, pp. 37-38.
- 26 Schmarsow 1890, cit., pp. 198-200; Carraresi 1897, cit., pp. 264-265; O. Hillyer Giglioli, *Il pulpito romanico della chiesa di San Leonardo in Arcetri presso Firenze*, «L'Arte», IX, 1906, pp. 278-291.
- 27 O. Hillyer Giglioli, *Il pulpito romanico di S. Leonardo in Arcetri*, in

- Il secentenario* [1924], cit., pp. 264-282 (in particolare pp. 272-273). La relazione di restauro è in ASOPD, Relazione Castellucci, 1921. Nel 2009 il pulpito è stato sottoposto a un restauro da parte dell'OPD, che si è limitato alla sostituzione delle malte cementizie; si veda M. Gomez Ubierna *et alii*, *Sperimentazione di nuove malte da restauro: il caso del pulpito di San Leonardo in Arcetri (Firenze)*, «Arkos», n.s., XXV, pp. 20-25.
- 28 T. Hoving, *A long-lost romanesque Annunciation*, «The Metropolitan Museum Bulletin», XX, 1961, pp. 117-126: figg. alle pp. 124-125 (ma vedi Sanpaolesi 1934, cit., figg. alle pp. 5, 8-9).
- 29 Tigler 1997, cit., pp. 18-21; R. Melcher, *Die mittelalterlichen Kanzeln der Toskana*, Worms 2000, pp. 207-209, che però non ne trae le necessarie conseguenze per la ricostruzione dei pulpiti toscani e che, ignorando il mio articolo del 1997, non avanza alcuna proposta di ricostruzione per il pulpito di San Piero, di cui parla alle pp. 270-273. Per le difficoltà dell'interpretazione degli ordinamenti liturgici e le varianti locali si veda L. Aventin, *L'ambon lieu liturgique de la proclamation de la Parole dans l'Italie du XIIe et XIIIe siècle*, in *Prédication et liturgie au moyen âge*, a cura di N. Bériou, F. Morenzoni, Turnhout 2008, pp. 127-161 (in particolare pp. 144-149).
- 30 Si veda Tigler 1997, cit., pp. 22-28; Tigler 2006, cit., pp. 152-153. Sul David: W. Biehl, *Toskanische Plastik des frühen und hohen Mittelalters*, Leipzig 1926, pp. 65, 116 nota 134; A. Milone, in *I marmi di Lasinio. La collezione di sculture medievali e moderne del Camposanto di Pisa*, catalogo della mostra (Pisa, Museo Nazionale di San Matteo, 1993), a cura di C. Baracchini, Firenze 1993, pp. 160-163, n. 11; per la provenienza: G.P. Lasinio [con testi di G. Provinciali], *Raccolta di sarcofagi, urne e altri monumenti di scultura nel Campo Santo di Pisa, intagliati da P(aolo) L(asinio) figlio*, Pisa 1814-1825, p. 26: «La piccola statua sedente del Re David in atto di suonar l'arpa [...] è pregiabile per la sua antichità. Mediante le premure, ed il genio per le belle arti del molto reveren(do) sig(nor) cappellano [Ranieri] Zucchelli pisano, [Carlo Lasinio] l'ottenne in dono dal fu illustriss(imo) sig(nor) cav(alier) senatore N. Venturi di Firenze per depositarsi in questa collezione». “N.” sta per “Nobiluomo” oppure – ammesso che il figlio di Lasinio ignorasse il nome proprio del benefattore del padre – per “Nome”, parola al cui posto egli si riprometteva forse di inserire quel nome quando mai lo avesse scoperto. Enrica Neri Lusanna (*“Etruria scultrice”: tracce e materiali per il collezionismo dei Primitivi in Toscana*, in *La fortuna dei primitivi. Tesori d'arte dalle collezioni italiane fra Sette e Ottocento*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria dell'Accademia, 2014), a cura di A. Tartuferi, G. Tormen, Firenze 2014, pp. 79-95, in particolare p. 95, nota 44), che accoglie le mie ipotesi sulla statuetta, si domanda se il senatore in questione non possa essere Neri, morto nel 1759, ma poi propende giustamente per Ippolito, l'unico membro della famiglia ad aver fatto parte del Senato del Regno d'Etruria ai primi dell'Ottocento, come già avevo ricostruito nel 1997.
- 31 Si veda Aventin 2008, cit., p. 159, con riferimento all'ambone Rogadeo del Duomo di Ravello. Si vede anche l'intervento di Valentino Pace in questi atti.

- 32 Per questa tecnica e gli esemplari toscani si veda F. Coden, *Corpus della scultura ad incrostazione di mastice nella penisola italiana (XI-XIII sec.)*, Padova 2006, pp. 97-99, 347-373, 503-504; per le tarsie fiorentine si veda N. Matteuzzi, *Rapporto tra modelli fiorentini e periferici per i manufatti a tarsia: riprese, variazioni, permanenze, indizi di contestualizzazione cronologica*, «De Strada Francigena», XXIII, 2015, 2, pp. 121-149; Ead., *Sacri simboli di luce. Tarsie marmoree del periodo romanico a Firenze e in Toscana*, Empoli 2016.
- 33 Si veda N. Matteuzzi, *Le tarsie marmoree fiorentine e le miniature toscane del XII secolo: il caso del Salterio di San Michele a Marturi*, «Commentari d'arte», XV, 2009, 44, pp. 8-19.
- 34 G. Swarzenski, *Romanische Plastik und Inkrustationsstil in Florenz*, «Repertorium für Kunstwissenschaft», XXIX, 1906, pp. 518-531; R. Papi, *Marmorari romanici in Toscana*, «L'Arte», XII, 1909, pp. 423-442; Biehl 1926, cit., pp. 64-66; M. Salmi, *La scultura romanica in Toscana*, Firenze 1928, pp. 49-61.
- 35 Si veda ora G. Utari, *Per la scultura fiorentina nel XII secolo: dalla Badia di Sant'Andrea a Candelì alla chiesa di San Michele Bertelde*, «Commentari d'arte», XIII, 2007, 38, pp. 8-22.
- 36 Si veda P. Toesca, *Il Medioevo*, II, Torino 1927, pp. 769-770, 809; N. Huse, *Zwei Arleser Figuren in Italien*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XIII, 1967-1968, 3-4, pp. 381-385; C. Di Fabio, *La Madonna di S. Margherita e il David di Pisa: due esperienze nella scultura europea alla fine del XII secolo*, «Storia dell'arte», 1982, 44-46, pp. 35-44.
- 37 Si veda A. Hartmann-Virnich, *Les galeries romanes du cloître de Saint-Trophime d'Arles: études sur un chantier de prestige*, in *Der mittelalterliche Kreuzgang. Architektur, Funktion und Programm*, a cura di P.K. Klein, Regensburg 2004, pp. 285-316.
- 38 Si veda Z. Jacoby, *The Workshop of the Temple Area in Jerusalem in the Twelfth Century. Its Origin, Evolution and Impact*, «Zeitschrift für Kunstgeschichte», XLV, 1982, pp. 325-392; Ead., *The Provençal Impact on Crusader Sculpture in Jerusalem. More Evidence on the Temple-area Atelier*, «Zeitschrift für Kunstgeschichte», XLVIII, 1985, pp. 442-450.
- 39 Si veda C. Baracchini, *Sculture del XII secolo pertinenti al Duomo*, in *Il Museo dell'Opera del Duomo a Pisa*, a cura di G. De Angelis d'Ossat, Cinisello Balsamo 1986, pp. 65-77 (in particolare p. 73); Ead., M.T. Filieri, *Raccontare con il marmo: Guglielmo e i suoi seguaci*, in *Niveo de marmore. L'uso artistico del marmo di Carrara dall'XI al XV secolo*, catalogo della mostra (Sarzana, Cittadella, 1992), a cura di E. Castelnuevo, Genova 1992, pp. 111-119 (in particolare p. 116). Secondo me questi capitelli, in marmo di Carrara, tuttora in parte rintracciabili ad Avignone, Valence e Parigi, tipicamente medio-rodaniani e anteriori al classicismo basso-rodaniano di Arles e Saint-Gilles, possono avere in qualche modo influito su Guglielmo, si veda G. Tigler, *Un documento del 1156, e scultori di Toscana e Provenza*, «Artista», 1996, pp. 64-79.
- 40 A.R. Calderoni Masetti, *Sulla facciata del Duomo di Pisa*, «Ricerche di storia dell'arte», XLVII, 1992, pp. 65-80; A. Peroni, *Architettura e deco-*

- razione*, in *Il Duomo di Pisa. I. Saggi e schede*, a cura di A. Peroni, Modena 1995, , pp. 13-147 (in particolare pp. 123-125); A. Milone, ivi, pp. 606-608, nn. 1851-1853; A. Peroni, *Il portale maggiore del Duomo di Pisa*, in *Arte d'Occidente: temi e metodi. Studi in onore di Angiola Maria Romanini*, a cura di A. Cadei, Roma 1999, I, pp. 445-457; Id., *Portali e porte nel Duomo e nel Battistero di Pisa*, in *Opere e giorni. Studi su mille anni di arte europea dedicati a Max Seidel*, a cura di K. Bergdolt, G. Bonsanti, Venezia 2001, pp. 59-66; A. Milone, *Pisa: officina dei primitivi*, Pisa 2004, pp. 92-93, 120.
- 41 L'iconografia, attestata dall'età carolingia, di David citaredo fra quattro musicisti rimanda scopertamente a quella della *Maestas Domini*; si veda H. Steger, *David rex et propheta. König David als vorbildliche Verkörperung des Herrschers und Dichters im Mittelalter, nach Bilddarstellungen des achten bis zwölften Jahrhunderts*, Nürnberg 1961, pp. 113-117, che peraltro ignora le due statuette a Pisa.
- 42 A. Milone, in *Il Duomo di Pisa* 1995, cit., p. 359, n. 228.
- 43 Opera per la quale si veda ora N. Matteuzzi, *Il pulpito di Santa Maria all'Impruneta: una proposta di ricostruzione*, «Arte cristiana», XCIX, 2011, 862, pp. 1-12.
- 44 Daniele: «CUM VENERIT S(an)C(tu)s S(an)C(t)ORU(m) CESSABIT [unctio]» (Dn 9,24); Mosè: «P(ro)PH(e)T(am) SUSCITABIT VOB(is) D(eu)s», invece del biblico «Prophetam vobis excitabit Deus de fratribus vestris» (Dt XVIII, 15,19). Si veda A. Muñoz, *Iconografia della Madonna. Studio delle rappresentazioni della Vergine nei monumenti artistici d'Oriente e d'Occidente*, Firenze 1905, p. 87; Salmi 1928, cit., p. 60 nota 25; Tigler 1997, cit., p. 28. Per la ripresa del *Sermo* nei cicli di profeti dei pulpiti duecenteschi della Campania, si veda D.F. Glass, *Pseudo-Augustine, Prophets, and Pulpits in Campania*, «Dumbarton Oaks Papers», XLI, 1987 (*Studies in Honor of Ernst Kitzinger*), pp. 215-226.
- 45 Si veda G. Tigler, *Maestri lombardi del Duecento a Lucca: le sculture della facciata del Duomo*, in *I “Magistri Commacini”. Mito e realtà del Medioevo lombardo*, atti del XIX convegno internazionale di studio sull'Alto Medioevo (Varese-Como, 23-25 ottobre 2008), Spoleto 2009, pp. 827-935 (in particolare pp. 880-884).
- 46 P. Toesca, *Un crocifisso borgognone*, «Belle arti», I, 1946-1948, pp. 135-139.
- 47 Si veda A. Caleca, *Il Cristo ligneo del Duomo*, in *Il Museo dell'Opera* 1986, cit., pp. 76-78; M. Burresi, A. Caleca, *Sacre passioni: il Cristo deposto del Duomo di Pisa e le Deposizioni di Volterra, Vicopisano e San Miniato*, in *Sacre passioni. Scultura lignea a Pisa dal XII al XV secolo*, catalogo della mostra (Pisa, Museo Nazionale di San Matteo, 2000-2001), a cura di M. Burresi, Milano 2000, pp. 24-43. Per una panoramica dei gruppi lignei della Deposizione: *La Deposizione lignea in Europa. L'immagine, il culto, la forma*, catalogo della mostra (Montone, Museo Comunale, 1999) e atti del convegno (Montone, 1-2 ottobre 1999), a cura di G. Saporì, B. Toscano, Milano-Perugia 2004.
- 48 Si veda C. Bernardi, *La deposizione di Cristo nei teatri della pietà*, in *Sacre passioni* 2000, cit., pp. 15-18 (in particolare p. 16).





1. Nicola Pisano, pulpito, particolare del parapetto marmoreo. Pisa, battistero di San Giovanni.

---

MARCO COLLARETA

---

## Cinquant'anni in cento passi

Dal pulpito di Nicola nel battistero al pulpito di Giovanni nel Duomo

---

I cento passi che separano il battistero di Pisa dal Duomo che gli sta di fronte raccontano cinquant'anni tra i più famosi nella storia dell'arte occidentale.<sup>1</sup> Dal pulpito di Nicola Pisano nel battistero a quello di suo figlio Giovanni nel Duomo si svolge infatti, tra il 1260 e il 1310, la gloriosa avventura dei pulpiti gotici toscani, che una lunga tradizione critica ha individuato come il primo, vero capitolo di una storia della scultura italiana propriamente intesa.<sup>2</sup> Vedremo più avanti i rischi di una simile prospettiva storica, che affonda le proprie radici nell'epica del Vasari. Come ipotesi iniziale, tuttavia, la prendiamo per buona e, senza pretendere di ripercorrere analiticamente uno sviluppo che ha avuto anche di recente chi l'ha indagato con cura,<sup>3</sup> ci limitiamo qui a porre in evidenza solo alcuni "punti caldi" del discorso.

Si pensi, tanto per cominciare, alla struttura del pulpito di Nicola nel battistero.<sup>4</sup> Gli storici dell'arte insistono oggi soprattutto sulla sua pianta esagonale, giustamente letta come prova di un chiaro orientamento gotico dell'autore. C'è da credere tuttavia che per i contemporanei fosse più importante l'impiego di sette sostegni in forma di lisce colonne, sei perimetrali più una centrale. La cosa evoca infatti un celebre passo biblico: «Sapientia aedificavit sibi domum, excidit columnas septem».<sup>5</sup> Tale passo, a sua volta, aiuta a

comprendere un altro aspetto del pulpito del battistero su cui si insiste spesso, vale a dire il suo carattere fortemente architettonico. Esso si coglie non solo a livello del colonnato che lo sostiene, ma anche del sovrastante recinto marmoreo da cui veniva proclamata la parola di Dio. Non a caso i cinque candidi rilievi con storie di Cristo che ne costituiscono il parapetto sono inglobati in poderose cornici rosse, i cui lati orizzontali consistono in semplici modanature, mentre quelli verticali propongono terne di colonne con tanto di basi e capitelli corinzi. Da tempo s'è riconosciuto qui un influsso diretto della più moderna cultura federiciana, quale Nicola, che i documenti dicono «de Apulia»,<sup>6</sup> può aver conosciuto a Castel del Monte. Significativo allora che l'aquila del leggio del pulpito del battistero non poggi sulle rimanenti figure del Tetramorfo, come nei pulpiti toscani immediatamente precedenti, ma su una piccola colonna, con effetto simile a quello che avviene nel vecchio pulpito di Accetto a Canosa, vero preludio adriatico al primo manifesto della nuova arte tirrenica.<sup>7</sup>

Mezzo secolo più tardi il pulpito di Giovanni nel Duomo appare assai diverso.<sup>8</sup> Rifiutando un approccio critico che privilegiava la rottura rispetto alla continuità, la storiografia artistica più recente e avvertita ha dimostrato come





2. Giovanni Pisano, pulpito. Pisa, cattedrale di Santa Maria Assunta.

questa diversità si radichi negli sviluppi che lo stesso Nicola aveva apportato tra l'arca di San Domenico a Bologna e il pulpito di Siena soprattutto.<sup>9</sup> Da queste opere Giovanni ha tratto i nove supporti che sostengono il suo pulpito pisano, la compresenza in essi di colonne e cariatidi, l'abolizione di ogni cesura di tipo architettonico tra i rilievi del recinto marmoreo, la compressione di più episodi narrativi in un unico specchio e in più l'estensione dell'ultimo episodio a due specchi contigui... L'evidenza di queste desunzioni è schiacciante, ma non sufficiente ad annientare il forte senso di originalità che promana dal pulpito scolpito da Giovanni per il Duomo dell'amata/odiata sua città d'origine. L'inedita pianta circolare messa in evidenza da due possenti cornicioni orizzontali, la sostituzione di singolarissime mensole curve agli archi trilobati presenti in tutti i precedenti pulpiti gotici pisani sembrano voler visualizzare la parola «Circuit...» con cui s'inizia la roboante iscrizione del basamento, che ci conserva il ricordo dello scultore e del suo inquieto peregrinare. Opera di letterato, certamente, ma non per questo estranea alla motivata autocoscienza di un artista che già nel pulpito di Pistoia era stato detto «Nicoli natus, sensia [= scientia] meliore beatus».<sup>10</sup>

Se è dunque indubbio che Giovanni è pienamente consapevole di aver aggiunto molto di suo alla trasformazione, avviata dal padre, di un organismo ancora fortemente architettonico in uno ormai essenzialmente scultoreo, dobbiamo chiederci in cosa propriamente quel contributo consista. Per rispondere con convinzione di causa a questa domanda è necessario tener presente che il pulpito del Duomo di Pisa quale lo vediamo oggi è frutto di una ricostruzione novecentesca, egregia sotto molti riguardi ma non priva di problemi.<sup>11</sup> In particolare, chi osserva la gran macchina ponendosi in asse con il leggio che attualmente la incorona non può non rilevare l'assurdità del fatto che le lisce colonne in marmo colorato oscurano le bellissime cariatidi in marmo bianco che le accompagnano. Come è stato autorevolmente sostenuto, in origine le cose stavano esattamente all'opposto e la visuale principale del pulpito metteva in primo piano un'incredibile accumulo di statue, gruppi statuari e rilievi narrativi che inevitabilmente lasciavano in ombra gli elementi propriamente architettonici della struttura.<sup>12</sup> Si è tentati di riportare al loro originario significato letterale le parole impiegate in senso chiaramente traslato nel più famoso trattato duecentesco sulla

3. G. Kreytenberg, Ricostruzione fotografica dell'aspetto originario del Pulpito di Giovanni Pisano nel Duomo di Pisa, in *L'ambone del Duomo di Pisa*, a cura di C. Valenziano, Milano 1993, p. 124.

predicazione: «Plena est enim ecclesia figuris mysticis, quae expositae conferunt multum ad aedificationem».<sup>13</sup>

Ricostruito nel modo che si è detto, il pulpito di Giovanni nel Duomo di Pisa non spiega solo la vittoria definitiva della scultura sull'architettura, ma anche la riscossa di un approccio artistico eminentemente ottico rispetto a uno eminentemente tattile. Le bianche cariatidi che lo sostengono staccano sul fondo di colonne colorate, come nella *Fonte della vita* del carolingio Evangelistario di Godescalco e nei suoi modelli antichi le colonne chiare staccano sul fondo di quelle scure.<sup>14</sup> Una simile concezione della forma come luce che emerge dall'ombra indistinta che le sta dietro torna con modalità diverse anche nei rilievi narrativi, nei gruppi di figure, nelle figure singole e fin nei dettagli ornamentali del pulpito del Duomo. Qui, come in altre opere di Giovanni, essa costituisce di fatto il tratto stilistico più caratteristico dell'artista. Una sorta di vorticoso pittoricismo d'insieme, che possiamo immaginare particolarmente efficace quando il pulpito del Duomo era al centro di una liturgia che inclu-



deva la luce vibrante delle candele, un'azione sacra piena di movimento, nuvole d'incenso profumato e il canto monodico e corale dei partecipanti.

Difficile immaginare una simile *full immersion* per il pulpito del battistero o altri capolavori di Nicola. L'ideale estetico di costui è infatti l'isolamento monumentale: della parte rispetto al tutto, dell'opera nel suo insieme rispetto al contesto. Di qui il carattere rigorosamente plastico della

sua arte, una costante che è dato di verificare sia nella fase classica che in quella naturalistica del suo sviluppo stilistico. La cosa è stata più volte sottolineata, ma merita che vi si indugi sopra indagando il caso – per noi particolarmente significativo – della rappresentazione degli oggetti liturgici nelle opere di Nicola. Il recupero relativamente recente di una bellissima croce astile, il cui Cristo crocifisso riproduce alla lettera quello che compare sulla coperta del libro retto



4. Bottega di Nicola Pisano, *Virtù (La Fede?)*. Parigi, Musée du Louvre, département des Sculptures.



5. Arnolfo di Cambio?, *Tre accoliti con turibolo, navicella e ampolla*. Firenze, Museo Nazionale del Bargello.



6. Bottega di Nicola Pisano, *Tre accoliti con cuscino, pisside e ampollina*. Boston, Museum of Fine Arts.



7. Manifattura italiana, *Cuscino funebre di san Francesco*. Cortona, chiesa di San Francesco.

in mano dall'arcangelo Michele nel pulpito del battistero, fornisce un ottimo punto dal quale partire.<sup>15</sup> Se un orafo di qualità tanto elevata s'è sentito attratto da Nicola, ciò si deve certamente al fatto che lo stesso Nicola mostra di aver guardato con grande attenzione alle arti dell'arredo liturgico contemporaneo. La riprova è fornita da una cariatide oggi al Louvre, un angelo che mostra un libro la cui coperta è confrontabile con quella dell'Epistolario del vescovo Vanga a Trento, a sua volta singolarmente vicina a un celebre rilievo in marmo della basilica di San Marco a Venezia.<sup>16</sup> Si comprende che gli studiosi di arte islamica non abbiano fatto fatica a riconoscere, nell'elegante vaso recato in mano da uno dei tre diaconi fusi in un unico sostegno proveniente dall'arca di San Domenico e oggi al Bargello, la copia fedele di un probabile vetro siriano.<sup>17</sup> Quello che si può aggiungere

è semmai che anche tra gli oggetti attribuiti agli altri due diaconi del sostegno fiorentino, come ai tre di un analogo sostegno oggi a Boston, è dato di riscontrare lo stesso identico scrupolo nella riproduzione di manufatti d'uso. Ciò vale in particolare per l'elegante *silhouette* di un'ampollina da messa, per la fattura quasi sbalzata di un tipico turibolo sferoidale centro-italiano e per la precisa resa di un sontuoso cuscino da leggìo, ricamato con un motivo che gli inventari coevi avrebbero definito «ad rotas».<sup>18</sup>

Questo, che non si sbaglierebbe troppo a leggere come il sintomo di una precoce attrazione di Nicola per la natura morta, sembra aver lasciato totalmente indifferente Giovanni. In effetti il mondo poetico di costui è il mondo della vita fisica e ancor più spirituale degli uomini, non quello delle cose inanimate che li circondano. Accade così che raramen-



te egli rappresenta degli oggetti e, quando lo fa, impiega un linguaggio simbolico anziché realistico. Si pensi anche solo al calice con cui la personificazione della Chiesa raccoglie il sangue di Cristo nei rilievi con la Crocifissione sia nel pulpito di Pistoia che in quello di Pisa. In entrambi i casi l'importante vaso eucaristico segue un modello romanico, caratterizzato da ampia coppa emisferica, nodo a sfera schiacciata e piede a tronco di cono concavo, modello che all'epoca d'esecuzione dei due pannelli marmorei era stato definitivamente superato dal nuovo modello gotico imposto da Guccio di Mannaia.<sup>19</sup> Non è difficile capire perché gli orafi coevi abbiano negato alle bizzarre costruzioni di Giovanni anche solo una parte dell'attenzione che hanno rivolto invece a quelle goticamente più coerenti di Nicola. Si pensi al calice di Benedetto XI a Perugia, che nell'articolazione dei rocchetti del fusto mostra come il suo geniale autore abbia meditato a lungo sulla splendida fontana progettata dal patriarca della scultura italiana per la medesima città.<sup>20</sup>

Il buon Dio si nasconde nel dettaglio. Se alla luce di quanto detto rileggiamo la già citata frase che nel pulpito di Pistoia qualifica Giovanni come dotato di una «scienza migliore» di quella di Nicola, ci rendiamo conto che un'interpretazione di quella frase nel senso del progresso artistico rinascimentale non le rende piena giustizia.<sup>21</sup> Giovanni si sente superiore a Nicola non perché ne ha portato avanti l'amore per l'antichità o la natura, ma perché ha saputo rivivere e far rivivere il dramma esterno e interno dei personaggi e dei fatti rappresentati. Accanto a un'evidente continuità, tra padre e figlio esiste dunque un'altrettanto evidente rottura. Quest'ultima rivela le sue più profonde implicazioni non appena si aggiunga che, mentre Nicola appare ai nostri occhi come un importante precursore di Giotto, Giovanni è e resta inesorabilmente per noi un contemporaneo di Cimabue. Le «magnifiche sorti e progressive» si tramutano qui nel loro

esatto contrario e lo storico troppo fiducioso nel tendenzioso disegno storico del Vasari torna a trovarsi tra le mani il problema che pensava di aver definitivamente risolto.

L'unica via di scampo, a questo punto, è rinunciare all'anacronismo di proiettare sul gotico un paradigma interpretativo nato in rapporto al successivo sviluppo artistico. Cosa significasse per i contemporanei il passaggio tra due contigue generazioni di artisti ce lo dice Dante nella celebre terzina della *Divina commedia* con cui avvia la lunga, tormentata fortuna congiunta di Cimabue e Giotto.<sup>22</sup> Il secondo e più celebre artista non viene presentato come il discepolo che supera il maestro, come auspicato più tardi in un sintomatico aforisma di Leonardo.<sup>23</sup> Estraneo a ogni prospettiva teleologica, egli si limita a incarnare l'ennesima testimonianza dell'innata – e per Dante tendenzialmente negativa – propensione degli uomini per il cambiamento. Per chi ricordi che per l'autore del sacro poema la scultura è propriamente un «visibile parlare», non parrà fuori luogo la citazione di una delle sue fulminanti notazioni linguistiche: «Lo latino è perpetuo e non corruttibile, e lo volgare è non stabile e corruttibile ... onde vedemo ne le città d'Italia, se bene volemo agguardare, da cinquant'anni in qua molti vocaboli essere spenti e nati e variati».<sup>24</sup> Cinquant'anni, appunto, come quelli che abbiamo percorso anche noi battendo e ribattendo i cento passi che separano il pulpito del battistero di Pisa da quello del Duomo che gli sta di fronte. Cinquant'anni durante i quali lo storico deve soprattutto rilevare i cambiamenti e i contributi a essi apportati dalle singole personalità artistiche, senza pretendere di mettere il carro del giudizio davanti ai buoi della conoscenza. Perché la storia – e a maggior ragione la storia dell'arte – non è un percorso obbligato e non può esserlo nemmeno *ex post factum*. È il regno della libertà e dunque della responsabilità individuale. Come tutto ciò che è umano.

1 Si veda da ultimo la sezione introduttiva della bella mostra *La primavera del Rinascimento. La scultura e le arti a Firenze 1400-1460*, a cura di B. Paolozzi Strozzi, M. Bormand, Firenze 2013, pp. 248-279, e i saggi relativi.

2 Valga per tutti il rinvio al classico lavoro di J. Pope-Hennessy, *Italian Gothic Sculpture*, London 1955, pp. 1-12, ricordando peraltro che, nella seconda edizione dello stesso testo, l'autore fa una radicale autocritica circa la periodizzazione adottata e la trattazione monografica per singoli autori.

3 Il riferimento è alla monografia di A.F. Moskowitz, *Nicola & Giovanni Pisano. The Pulpits*, London 2005.

4 Un'ottima presentazione dell'opera in J. Poeschke, *Die Skulptur des Mittelalters in Italien. II. Gotik*, München 2000, pp. 64-67.

5 Prv 9,1.

6 Si vedano ad esempio due documenti senesi del 1266 trascritti in G. Nicco Fasola, *Nicola Pisano*, Roma 1944, pp. 214-215.

7 Per il pulpito di Accetto si rinvia per tutti a P. Belli d'Elia, *Il Romanico*, in *Civiltà e culture in Puglia. II. La Puglia tra Bisanzio e l'Occidente*, a cura di C.D. Fonseca, Milano 1980, pp. 132-133. Un riesame ricco di novità delle componenti adriatiche della cultura di Nicola è offerto da A. Middelorf Kosegarten, *Proposte per il pulpito di Nicola Pisano nel Battistero di Pisa*, in *Pulpiti medievali toscani. Storia e restauri di micro-architetture*, atti della giornata di studio (Firenze, 21 giugno 1996), a cura di D. Lamberini, Firenze 1999, pp. 95-112.

8 Anche per quest'opera un'ottima presentazione in Poeschke 2000, cit., pp. 118-121.

9 Esempio al riguardo la magistrale indagine di M. Seidel, *Padre e figlio: Nicola e Giovanni Pisano*, 2 voll., Venezia 2012.

10 Le iscrizioni dei Pisano sono trascritte e opportunamente tradotte ad esempio in Pope-Hennessy 1955, cit, pp. 170-179, nelle schede relative alle singole opere.

11 Dà conto di questa difficile impresa il curatore stesso in P. Bacci, *La ricostruzione del pergamo di Giovanni Pisano nel Duomo di Pisa*, Milano-Roma 1926.

12 Si veda la convincente ipotesi ricostruttiva di Gert Kreytenberg in *L'ambone del Duomo di Pisa*, a cura di C. Valenziano, Milano 1993, p. 124.

13 La frase, tratta dal *De eruditione praedicatorum* di Umberto de Romans, è nota a chi scrive attraverso A. Galletti, *Storia dei generi letterari italiani. L'eloquenza (dalle origini al XVI secolo)*, Milano 1938, p. 109.

14 La celebre miniatura medievale è discussa in F. Mutherich, J.E. Gaehde, *Carolingian Painting*, New York 1976, p. 34. Per avere un'idea dell'evidente prototipo antico basti il rinvio a un altrettanto celebre affresco proveniente da Boscoreale in M. Borda, *La pittura romana*, Milano 1958, pp. 30-32.

15 L'opera è stata resa nota da C. Baracchini, *Oreficeria sacra a Lucca dal XIII al XV secolo*, Firenze 1993, I, pp. 117-122, che ne riconosce e discute anche l'importante derivazione da Nicola.

16 L'angelo del Louvre è presentato da ultimo in *La Primavera del Rinascimento* 2013, cit., pp. 252-253, con una scheda di M. Bormand (n. I.2). Per la coperta dell'Epistolario trentino si veda quanto scrivono F. Crivello, M. Collareta, *Un vescovo, la sua cattedrale e il suo tesoro. La committenza artistica di Federico Vanga (1207-1218)*, a cura di M. Collareta, D. Primerano, Trento 2012, pp. 136 e 14 rispettivamente. Per il rilievo marciano col Cristo in trono, importanti considerazioni in M. Muraro, *La vita nelle pietre. Sculture marciiane e civiltà veneziana del Duecento*, Venezia 1985, pp. 44-45.

17 Si veda *Gli arabi in Italia. Cultura, contatti e tradizioni*, a cura di F. Gabrielli, U. Scerrato, Milano 1979, p. 491. Per il supporto del Bargello, e quello menzionato più avanti di Boston, si veda M. Ferretti in *Duecento. Forme e colori del Medioevo a Bologna*, a cura di M. Medica, S. Tumidei, Venezia 2000 (nn. 59-60, pp. 217-226), con la più convincente ricostruzione, ad oggi, dell'arca di san Domenico, da cui le due sculture provengono.

18 Confronti significativi sono forniti per l'ampollina del supporto di Boston in *Suppellettili ecclesiastiche*, a cura di B. Montevecchi, S. Vasco Rocca, Firenze 1988, p. 139; per il turibolo del supporto di Firenze da A. Del Grosso, *Chi ama brucia. Turiboli toscani del Medioevo*, Pisa 2012, pp. 86-98; per il cuscino del supporto di Boston dal cosiddetto «cuscino funebre di san Francesco» a Cortona, discusso da D. Devoti in *Arte aurea aretina. Tesori dalle chiese di Cortona*, a cura di M. Collareta, D. Devoti, Firenze 1987, pp. 1-9.

19 Lo sviluppo del calice eucaristico nel Duecento è brevemente tratteggiato da ultimo in M. Collareta, *Arredi, suppellettili, decorazioni mobili*, in *Arti e storia nel Medioevo*, a cura di E. Castelnuovo, G. Sergi, Torino 2013, II, p. 307.

20 Una competente discussione del caso in E. Cioni, *Scultura e smalto nell'oreficeria senese dei secoli XIII e XIV*, Firenze 1998, pp. 26-31.

21 Basti qui il rinvio al classico intervento di E.H. Gombrich, *The Renaissance Conception of Artistic Progress and Its Consequences*, in *Gombrich on the Renaissance. I. Norm and Form*, London 1966, pp. 3-15 (trad. it. *La concezione del progresso artistico nel Rinascimento e le relative conseguenze*, in Id., *Norma e forma. Studi sull'arte del Rinascimento*, Torino 1973, pp. 3-17).

22 *Purgatorio*, XI, 94-96. Per questo e altri luoghi danteschi qui di seguito evocati ci sia permesso il rinvio a M. Collareta, *Dante e le arti del suo tempo*, in *Visibile parlare. Le arti nella Toscana medievale*, a cura di M. Collareta, Firenze 2013, pp. 345-357.

23 L'aforisma si legge in J.P. Richter, *The Literary Works of Leonardo da Vinci*, London 1970, I, p. 308, ed esprime la massima forza se letto a confronto con la sua probabile fonte evangelica in Lc 6,40 e Mt 10,24.

24 *Convivio*, I, 5. Per il «visibile parlare» il rinvio è ovviamente a *Purgatorio*, X, 95.



POSTLUDIO





1. Firenze, basilica di Santa Maria Novella. Interno.

---

MANOLO PUPPINI OP

---

## Il pulpito e la predicazione dei frati domenicani: il caso di Santa Maria Novella

---

### LA PREDICAZIONE NELL'ORDINE DEI PREDICATORI

Nel *Dialogo della Divina Provvidenza* di Caterina da Siena, l'Ordine religioso viene paragonato a una «navicella per ricevere l'anime, che vogliono correr a questa perfezione, et condurle a porto di salute. Il patrono di questa navicella è lo Spirito S. il quale in sé non manca mai».<sup>1</sup> «La distinzione degli ordini religiosi», scrive Tommaso d'Aquino, «principalmente ... si desume dal fine, e secondariamente dalle pratiche di ascetismo».<sup>2</sup> È il fine, dunque, a distinguere un Ordine religioso da un altro. La vita religiosa non è altro che un movimento verso la perfezione: il religioso tende con tutto se stesso verso l'unione con Dio. L'esperienza ci insegna che nessun movimento si specifica dal suo punto di partenza, ma dal suo punto di arrivo; nessun movimento prende il nome dal soggetto che si muove, ma dal termine del movimento, che lo specifica. Anche il movimento dell'anima verso Dio viene specificato dal suo fine: non il fine ultimo, ossia la perfezione, perché essendo comune a tutti non può variare da un Ordine religioso a un altro, ma il fine proprio dell'Ordine a cui si appartiene, che è il mezzo principale per raggiungere il fine ultimo al quale ogni altro mezzo viene subordinato. Il fine di un Ordine religioso, dunque, è uno dei mezzi di perfezione che Gesù ha proposto e che l'Ordine stesso ha scelto come proprio.<sup>3</sup>

Ovviamente il fine specifico dell'Ordine dei predicatori non può essere altro che la predicazione della parola di Dio, che è anche «il primo ed essenziale elemento del carisma di S. Domenico».<sup>4</sup> «Per S. Domenico la testimonianza di una vita personale rigorosamente vissuta secondo il Vangelo era la condizione per poter sperare frutti dalla predicazione ... Anzi, la testimonianza diventa essa stessa una predicazione».<sup>5</sup> Le *Costituzioni* del 1228, l'edizione più antica giunta fino a noi, auspicano che i frati domenicani «in quanto desiderosi della propria e dell'altrui salvezza, si comportino ovunque onestamente e religiosamente, come uomini evangelici che, seguendo le orme del proprio Salvatore, parlano con Dio o di Dio nel loro intimo e col prossimo». Il *Prologo* della suddetta opera contiene un inciso che è stato incluso in tutte le edizioni successive, compresa quella attuale: l'Ordine domenicano «fin dalle sue origini è stato specificamente istituito per la predicazione e la salvezza delle anime».<sup>6</sup> Qualcuno potrebbe pensare che il fine della predicazione e quello della salvezza delle anime siano equivalenti, o che il fine della salvezza delle anime sia l'enfatizzazione di quello della predicazione, ma non è così. Nell'Ordine dei predicatori il fine della predicazione è subordinato a quello della salvezza delle anime. La differenza tra i due sta in questo: mentre quello della salvezza delle anime è un fine



generico, comune a tutti gli ordini religiosi, quello della predicazione è un fine specifico ed essenziale dell'Ordine domenicano. Per molti secoli le *Costituzioni*, i documenti pontifici, i maestri dell'Ordine e i Capitoli generali hanno parlato della predicazione come dell'unica forma di apostolato esercitata dai frati.<sup>7</sup> I domenicani dovevano essere istruiti per predicare e confutare gli eretici, e non potevano esercitare questo ministero se non dopo aver studiato. Per questo san Domenico e i suoi frati hanno sempre ritenuto lo studio e l'insegnamento della teologia e della Sacra Scrittura non soltanto utili ma anche necessari all'esercizio del loro apostolato. I mezzi che il fondatore stesso ha stabilito per il conseguimento del fine proprio dell'Ordine, che, come abbiamo detto, è la predicazione e la salvezza delle anime, sono: la vita comune, nella quale rientra la professione dei tre voti religiosi o consigli evangelici (obbedienza, castità e povertà), le osservanze regolari, lo studio e la preghiera.

L'Ordine dei predicatori è anche noto per aver armonizzato in modo mirabile l'azione e la contemplazione, componenti essenziali della vita cristiana. Il domenicano svolge sia il ruolo di Marta sia quello di Maria (si veda Lc 10,38-42): serve il prossimo predicando, ascolta (o legge) e medita la parola di Dio contemplando. I contemporanei di san Domenico ci tramandano che egli parlava sempre con Dio o di Dio. Ciò significa che il fondatore stesso dell'Ordine aveva fatto della contemplazione e della predicazione il proprio cavallo di battaglia, e aveva esortato i suoi figli spirituali a fare altrettanto. È Tommaso d'Aquino a coniare il motto *contemplata aliis tradere*. Per il dottore angelico trasmettere agli altri ciò che si è contemplato è un'azione talmente eccelsa da rendere un Ordine dedito principalmente alla predicazione e all'insegnamento più eccellente di uno dedito soltanto alla contemplazione: «come illuminare è più che risplendere soltanto, così comunicare agli altri le verità contemplate è più che il solo contemplare».<sup>8</sup> Le fonti alle quali il frate domenicano deve attingere affinché il proprio ministero sia fruttuoso sono due: lo studio e la contemplazione delle cose di Dio. Il predicatore predica qualcosa e predica a qualcuno, di conseguenza svolge una duplice opera: interna ed esterna. L'opera interna consiste nell'arricchire se stesso, quella esterna nell'arricchire gli uditori. Se confrontiamo il predicatore con l'infermiere notiamo subito che entrambi compiono un'opera di misericordia, ma mentre l'opera che compie il predicatore è spirituale, quella che compie l'infermiere è cor-

porale; mentre la prima è sia interna che esterna, la seconda è soltanto esterna. Quando predica, il domenicano contempla a voce alta, perché non trasmette agli uditori soltanto ciò che ha studiato o contemplato, ma anche ciò che sta attualmente contemplando. Per questo quello domenicano è un Ordine apostolico, essenzialmente clericale, e non va confuso né con gli ordini di vita attiva né con quelli di vita contemplativa.<sup>9</sup>

Gesù ha detto a Caterina da Siena in estasi:

Se tu riguardi la navicella del padre tuo Domenico diletto mio figliuolo: vedrai, che esso la ordinò con ordine perfetto: peroche volse, che attendessero solo all'honor di me, et della salute dell'anime col lume della scientia, et sopra questo lume volse fare il principio suo: non essendo però privato della povertà vera, et volontaria, anzi l'ebbe ... Veramente Domenico, e Francesco sono stati due colonne nella santa Chiesa, Francesco con la povertà: perché principalmente a lui li fu propria, come è detto, e Domenico con la scientia.<sup>10</sup>

Questa frase tratta dal *Dialogo* cateriniano ci fornisce l'occasione per distinguere la primitiva predicazione francescana da quella domenicana: la prima era essenzialmente di tipo penitenziale, la seconda essenzialmente di tipo dottrinale. Mentre i francescani, almeno inizialmente, esortavano i fedeli a convertirsi e a fare penitenza, i domenicani insegnavano loro le verità di fede, e lo facevano predicando con la propria vita virtuosa, con le proprie parole, con i propri scritti e amministrando il sacramento della riconciliazione. Saranno i papi, oltre ad alcuni frati, a volere la clericalizzazione dell'Ordine minoritico. Questo processo, iniziato già prima della morte di san Francesco (1226), consisteva nel progressivo aumento dei frati chierici e nella conseguente diminuzione di quelli laici, nell'apertura di centri di studio ispirati al modello domenicano, nell'insegnamento e nella predicazione della sacra dottrina.

I frati predicavano ogni domenica, durante le feste e nei tempi forti dell'anno liturgico, particolarmente in Quaresima, più volte al giorno. All'epoca la predicazione era essenzialmente extraliturgica, avveniva cioè fuori della messa. Il predicatore non doveva soltanto essere udito, ma anche visto da tutti; da qui la necessità di stare in una posizione elevata. Per questo la predicazione avveniva dal pulpito, che poteva essere mobile o fisso, di legno o di marmo, semplice o istoriato. Quest'ultimo aveva il vantaggio di "predicare"

le verità di fede, di "comunicare" notizie, di "insegnare" la sacra dottrina, in una parola di "catechizzare" anche in assenza del predicatore. Il quaresimale, ossia il sermone pronunciato durante la Quaresima, mobilitava spesso l'intera comunità cittadina, ed era particolarmente importante perché collegato all'adempimento del precetto pasquale della comunione e della confessione, legiferato dal IV Concilio Lateranense nel 1215. Durante il quaresimale il predicatore illustrava ai fedeli le verità di fede da credere, proponeva loro le opere di misericordia e le pie pratiche da compiere, li ammoniva contro i vizi e i peccati, e, terminato il sermone, verificava se il contenuto del suo sermone era stato ben recepito dall'uditorio attraverso l'ascolto delle confessioni.

Nel corso del Duecento, parallelamente allo scemare dell'eresia, la predicazione antieretica venne meno, e il pulpito cominciò a essere usato non soltanto per predicare il vangelo, ma anche per dare comunicazioni di vario genere. Le chiese conventuali ingrandite o costruite nel Duecento e nel Trecento divennero delle grandi aule di predicazione, come pure le piazze antistanti. Le famiglie cittadine più potenti e facoltose gareggiavano nel costruire e nell'ornare i conventi e le chiese dei frati mendicanti. Tutto questo perché essi seppero rispondere ai bisogni della nuova società comunale e del ceto mercantile-borghese allora emergente. L'estenuante predicazione di tipo dissuasivo volta a convertire gli eretici e preservare i fedeli dal contagio dell'eresia aveva ceduto il passo alla più pacata predicazione di tipo parenetico (cioè esortativo) volta a guidare e consigliare i mercanti e gli imprenditori, protagonisti della vita politica delle città.<sup>11</sup>

L'attività dei frati dell'Ordine domenicano è stata mirabilmente tradotta in immagini da Andrea di Bonaiuto in uno dei lunettoni del cappellone degli Spagnoli, l'antica sala del Capitolo del convento di Santa Maria Novella, quello raffigurante *l'Allegoria della Chiesa militante e trionfante* (1366-1368). Nell'affresco, in basso a destra, tre santi domenicani, gli unici già canonizzati all'epoca della sua realizzazione, predicano secondo altrettante modalità: san Domenico, intento a inviare i cani (che simboleggiano i frati domenicani) contro le volpi (che simboleggiano gli eretici) predica con la sua vita virtuosa, san Pietro martire, intento a disputare con un gruppo di eretici, con le sue parole, san Tommaso d'Aquino, intento a indicare la pagina di un libro aperto, con i suoi scritti. Immediatamente sopra, un frate incappucciato, assiso in cattedra, dà l'assoluzione sacramentale a un peni-

tente inginocchiato. Alle sue spalle, le figure allegoriche di quattro vizi. Al centro dell'affresco, di nuovo san Domenico, questa volta intento a indicare ai fedeli riconciliati la loro meta: il paradiso celeste, la città santa, la nuova Gerusalemme, alla porta della quale san Pietro accoglie le anime beate, incoronate con ghirlande di fiori da due angeli. Guardando l'affresco non possiamo fare a meno di notare come l'attività dei domenicani coincida con il fine dell'Ordine: la predicazione domenicana produce la conversione degli eretici e dei peccatori, i quali, riconciliati con Dio mediante il sacramento della confessione, ottengono lo *status* di beati e, terminata la loro vita terrena, entrano in paradiso.

#### LE VICENDE STORICO-ARTISTICHE DEL PULPITO DI SANTA MARIA NOVELLA

Le vicende storico-artistiche del pulpito di Santa Maria Novella (fig. 2) sono oggi ben ricostruite e documentate, ma non è stato sempre così. Inizialmente non era ben chiaro chi lo avesse progettato, chi lo avesse scolpito e quando fosse stato realizzato. Giuseppe Richa, elencando le opere da lui dimenticate ma degne di essere annoverate tra i tanti capolavori della chiesa, scrive: «La quarta cosa è il Pergamo tutto di marmo bianco con istorie di rilievo fatto in tempo di fra Andrea de' Rucellai, che morì l'anno 1464 e si crede a spese di Guglielmo di Cardinale Rucellai quivi sotto seppellito, né si sa di chi sia lavoro».<sup>12</sup> Esattamente un secolo dopo, nella prima edizione del *Der Cicerone*, Jacob Burckhardt, parlando del pulpito di Santa Croce scolpito da Benedetto da Maiano (1480-1485), lo attribuisce a un non meglio identificato "Maestro Lazzero": «Si confronti il pulpito in S. Maria Novella del Maestro Lazzaro, che rappresenta il precedente stilistico del pulpito di Benedetto, inferiore ad esso però, sia nella decorazione, sia nelle figure».<sup>13</sup> Gaetano Milanesi, in una nota alle *Vite* del Vasari, scrive: «Il Brunellesco fece ancora, per la chiesa di Santa Maria Novella, il disegno del presente pulpito di marmo, scolpito poi con le storie in bassorilievo da un maestro Lazzaro (forse Lazzero d'Andrea di Giaggio da Settignano morto intorno al 1500), a spese della famiglia Rucellai».<sup>14</sup> Nella stessa nota cita la fonte che menziona Filippo Brunelleschi (1377-1446) quale progettista del pulpito: la *Cronica annalistica del venerabile convento di Santa Maria Novella di Firenze*, opera in cinque volumi redatta dal domenicano fra Vincenzo M. Borghigia-



ni negli anni 1757-1764. Nella quinta edizione del *Der Cicerone* (1884) si parla di Andrea di Lazzaro Cavalcanti detto il Buggiano (1412-1462) come di colui che lo avrebbe scolpito su disegni del Brunelleschi.<sup>15</sup> Una quindicina di anni dopo, però, nella settima edizione, la notizia viene smentita dicendo che i bassorilievi gli sono stati erroneamente attribuiti.<sup>16</sup> Anche Cornelius von Fabriczy cita la *Cronica annalistica*, ma attribuisce l'esecuzione del pulpito, che sarebbe avvenuta dopo la morte del Brunelleschi, a un ignoto scultore della scuola di Lorenzo Ghiberti. Il pulpito domenicano, infatti, non sarebbe stato scolpito dal Brunelleschi, in quanto già morto, né dal Buggiano, suo figlio adottivo, in quanto non corrispondente al suo stile, ma da un ignoto scultore ancora legato al linguaggio gotico chiamato a tradurre nel marmo il modello ligneo brunelleschiano, che oltretutto sarebbe stato assai grossolano e privo di decorazioni.<sup>17</sup> Stando a quanto dice in una nota al testo, la data della sua realizzazione non sarebbe stata tramandata.<sup>18</sup>

Secondo Marcel Reymond, un documento attesterebbe che il pulpito di Santa Maria Novella è stato scolpito da un artista di nome Lazzaro su un modello del Brunelleschi, mentre la data della sua realizzazione cadrebbe intorno al 1420. I motivi che egli adduce sono di carattere stilistico: il modello del pulpito, scolpito da un artista nato nell'ultimo terzo del Trecento, sarebbe una delle opere che inaugurano il nuovo stile del Brunelleschi; gli elementi decorativi, quali ovali e ghirlande di alloro, sarebbero di derivazione classica, riconducibili, quindi, alla nuova arte rinascimentale, mentre il disegno generale e i profili robusti rimanderebbero ancora all'arte gotica.<sup>19</sup> Di conseguenza Reymond definisce inammissibile l'attribuzione del pulpito sia a Lazzaro di Andrea Giaggio da Settignano sia al Buggiano, perché entrambi nati e vissuti troppo tardi, e, affermando che la sua ipotesi è coerente con tutte le informazioni fornite dai documenti e con lo stile del pulpito, ne attribuisce la realizzazione a Lazzaro, padre del Buggiano e collaboratore del Brunelleschi, morto prematuramente.<sup>20</sup> Nella nona edizione del *Der Cicerone* (1904) si parla ancora del fantomatico Lazzaro d'Andrea Giaggio da Settignano come di colui che lo avrebbe scolpito su progetto del Brunelleschi.<sup>21</sup> Finalmente un articolo di Giovanni Poggi, apparso su «Rivista d'arte» nel 1905, pone fine a secoli di ipotesi e incertezze. Lo storico dell'arte, infatti, documenti alla mano, ricostruisce tutte le vicende storico-artistiche del pulpito domenicano, divenendo un punto

di riferimento obbligato per tutti gli studiosi successivi. Egli, inoltre, cita e trascrive i tre documenti, due dei quali inediti, che ci aiutano a far luce sui fatti accaduti. Il documento più antico è una scrittura privata del 5 febbraio 1452 (stile fiorentino) redatta dal domenicano fra Andrea Rucellai. Gli altri due documenti citati sono una voce di spesa tratta dal *Libro del borsario* (perduto) *sub anno* 1443, confluita nel secondo volume della già ricordata *Cronica annalistica*, e il regesto di un atto notarile riguardante un lodo arbitrale emesso nel 1448, redatto dal senatore Carlo Strozzi (1587-1670).<sup>22</sup>

Il pulpito di Santa Maria Novella fu commissionato dai frati domenicani «pro predicatione»<sup>23</sup> e «pro ornamento dicte ecclesie»,<sup>24</sup> e finanziato dalla famiglia Rucellai nel 1443, anno in cui Filippo Brunelleschi ricevette da fra Girolamo di Giovanni la somma di 1 fiorino largo d'oro del valore di 4 lire e 15 soldi come compenso per averne scolpito il modello ligneo (perduto).<sup>25</sup> Secondo il Borghigiani, il motivo per il quale il progetto del pulpito fu affidato al maestro sarebbe stato la donazione del Crocifisso (1408-1410),<sup>26</sup> oggi esposto nella cappella Gondi, che egli fece spontaneamente ai frati del convento.<sup>27</sup> Le opere d'arte patrociniate dai Rucellai, sulle quali campeggia il loro stemma araldico, sono dislocate nei punti strategici della chiesa.<sup>28</sup> Due si trovano nella chiesa dei frati, dunque al di là del pontile e visibili a pochi: le vetrate della cappella (sopraelevata) di Santa Caterina d'Alessandria,<sup>29</sup> ubicata in fondo al braccio destro del transetto, e l'acquasantiera pensile (1440-1460),<sup>30</sup> murata accanto alla porta d'ingresso della cappellina di Ognissanti (vano alla base del campanile); una si trova nella chiesa dei laici: il pulpito in marmo dorato (1443-1448), ancorato a uno dei pilastri che separano la navata sinistra da quella centrale, il secondo partendo dalla controfacciata; e una all'esterno: il rivestimento marmoreo della facciata (1458-1480 circa).<sup>31</sup>

Fra Andrea di Donato Rucellai († 1464), al quale furono affidati gli incarichi di sacrista, sottopriore e, a più riprese, borsario (economo) del convento,<sup>32</sup> svolse un'attenta opera di mediazione tra la sua famiglia di origine e gli artisti chiamati ad abbellire la chiesa.<sup>33</sup> Con l'intento di aumentare il prestigio della sua casata,<sup>34</sup> commissionò il pulpito a Giovanni di Piero del Ticcio (notizie 1435-1448), scultore appartenente alla cerchia del Brunelleschi.<sup>35</sup> Questi, a sua volta, con il consenso di fra Andrea, affidò la realizzazione dei quattro pannelli istoriati del parapetto ad Andrea di Lazzaro Cavalcanti detto il Buggiano,<sup>36</sup> che, come abbiamo accennato, era

stato adottato dal Brunelleschi all'età di sette anni.<sup>37</sup> Giuliano di Nofri e Bartolo d'Antonio, contrariamente a quanto è stato affermato,<sup>38</sup> non presero parte alla costruzione del pulpito: poiché Giovanni del Ticcio era morto, dovevano soltanto stabilire il compenso da dare al Buggiano per i quattro pannelli istoriati che aveva scolpito. Per tale ragione convocarono Antonio Rossellino, Desiderio da Settignano e Giovanni di Pierone, i quali il 26 febbraio 1453 (stile moderno) stimarono ciascun pannello rispettivamente 25, 22 e 24 lire.<sup>39</sup> Giuliano di Nofri e Bartolo d'Antonio non possono aver scolpito il pulpito anche perché a quella data era già compiuto in ogni sua parte da almeno quattro anni, come testimonia un rogito redatto per comporre la lite sorta tra i membri delle famiglie Minerbetti e Rucellai relativamente alla collocazione del pulpito su uno dei pilastri posti tra la seconda e la terza campata, quello occidentale. I Minerbetti, forti del fatto che nel sottarco della volta era dipinto il loro stemma araldico, pretendevano che il pilastro in questione fosse loro e che, per motivi di convenienza, il pulpito marmoreo dovesse avere il loro stemma, non quello dei Rucellai.

Per quanto mi risulta, l'unico studioso a citare questo documento è il domenicano fra Stefano Orlandi in un articolo apparso sulla rivista «Memorie Domenicane» nel 1960.<sup>40</sup> Tutti gli storici dell'arte, precedenti e successivi, sembrano ignorarlo completamente: si limitano a citarne il regesto redatto in lingua volgare da Carlo Strozzi.<sup>41</sup> Dall'esame del documento apprendiamo informazioni interessanti sul pulpito e sulla sua collocazione all'interno della chiesa che non si trovano nel regesto strozziano. Innanzitutto, si afferma che sono state le autorità cittadine ad affidare l'incarico di comporre la lite all'arcivescovo Antonino e ad altri tre arbitri.<sup>42</sup> Poi, che presso il pilastro al quale è attaccato esisteva un pulpito mobile,<sup>43</sup> sicuramente ligneo, del tipo di quello intagliato da Agostino de Marchi nel 1470 circa per la basilica di San Petronio in Bologna. Infine, che il lodo è stato emesso nel palazzo arcivescovile di Firenze il 30 dicembre 1448. Gli arbitri permisero ai Rucellai di innestare il pulpito con lo stemma di famiglia al pilastro in questione, ma concessero ai Minerbetti il diritto di sostituirlo con un altro qualora, in breve tempo, fossero riusciti a dimostrare il loro patronato sul pilastro e a costruire un pulpito simile o più bello. Non conosciamo la data dell'ancoraggio del pulpito al pilastro. Secondo il Borghigiani sarebbe stato collocato al suo posto, fondendosi così con l'architettura della chiesa, nel



2. Filippo Brunelleschi, Giovanni di Piero del Ticcio, Andrea di Lazzaro Cavalcanti detto il Buggiano, pulpito, marmo dorato. Firenze, basilica di Santa Maria Novella.

1458,<sup>44</sup> ma non ci sono prove per poterlo affermare con sicurezza. Certo è che a quella data erano già passati una decina d'anni dall'emissione del lodo arbitrale, ed è assai probabile che le operazioni di ancoraggio fossero già state eseguite da diversi anni. Personalmente ritengo che il pulpito fosse già al suo posto nel febbraio 1453 (stile moderno), mese in cui fra Andrea Rucellai, morto Giovanni di Piero del Ticcio, fece stimare i quattro pannelli istoriati scolpiti dal Buggiano.



## IL PULPITO E I SUOI BASSORILIEVI

Il pulpito in marmo dorato di Santa Maria Novella (fig. 2) appartiene alla categoria dei pulpiti pensili o a sbalzo che dir si voglia. Progettato da Filippo Brunelleschi, scolpito e ornato da Giovanni di Piero del Ticcio e dal Buggiano, si compone di un parapetto semicilindrico, di un solaio semicircolare, di un peduccio semiconico avente la funzione di sostegno e di una scala di accesso elicoidale munita di balaustra a colonnine ioniche. Sopra di esso campeggia un baldacchino ligneo semicircolare sul quale è dipinta una colomba bianca inserita in un nimbo di luce e nuvole che si staglia su un limpido cielo blu. Sul peduccio, tra lunghe foglie di acanto, lo stemma della famiglia Rucellai (fig. 3). Il modello di riferimento è chiaramente il pulpito polimaterico innestato sullo

spigolo della facciata della pieve di Santo Stefano in Prato, oggi cattedrale, opera collettiva di Donatello, Michelozzo e Maso di Bartolomeo (1428-1438). Anch'esso, infatti, si compone di una cassa semicilindrica ornata di bassorilievi e di un baldacchino semicircolare, in questo caso a ombrello con soffitto a cassettoni. A ornamento della struttura sono posti motivi decorativi fitomorfi (foglie di acanto, foglie di quercia, ghiande, palmette, foglie lanceolate, tralci a S, palmette a foglie lanceolate), a ovoli e lancette, a corda, a perline ovali e fusarole, a treccia, ad archetti vegetalizzanti contenenti un elemento interno a foglia lanceolata, ad archetti con lobo sporgente contenenti un elemento interno a foglia lanceolata intervallati da fiori di tulipano. La ghirlanda di alloro in legno dorato posta a coronamento del parapetto è posticcia.

Per collocare il pulpito nel luogo prescelto, Giovanni del Ticcio ha dovuto praticare delle profonde fenditure sulla superficie del pilastro a fascio, e addossare a esso un paramento murario a conci lapidei. La cassa e i gradini superiori della scala elicoidale penetrano così all'interno del pilastro, mentre tutti gli altri gradini poggiano sul muro lapideo che, per un breve tratto, ne allarga il diametro.<sup>45</sup> La scelta del pilastro sul quale innestare il pulpito, «capostipite d'una splendida serie»,<sup>46</sup> non è stata casuale (fig. 1). Innanzitutto era, tra i tre pilastri che sostenevano le volte della chiesa dei laici,<sup>47</sup> quello più centrale. Poi, in quella posizione era ben visto dai fedeli che entravano dal portale posto sul fianco destro della chiesa, quello rivolto verso la città, per diversi secoli utilizzato come principale.<sup>48</sup> I fedeli che si disponevano lungo le navate centrale e laterale destra potevano ascoltare e vedere bene il predicatore da qualsiasi punto.<sup>49</sup> E potevano anche visualizzare i contenuti dei suoi sermoni, ossia i misteri della fede cristiana: l'Incarnazione, la Redenzione, l'Assunzione, la Trinità. Dalle navate della chiesa, infatti, i fedeli potevano ammirare i quattro pannelli con le *Storie della Vergine*, posti sul parapetto del pulpito, e la *Trinità* di Masaccio (1427 circa), affrescata sulla parete retrostante, in cui Dio Padre è rappresentato nell'atto di sorreggere la croce su cui è inchiodato Cristo. Presso quel pilastro, infine, i frati domenicani erano soliti collocare un pulpito mobile. Per tutti questi motivi fu ancorato a quel pilastro e non a un altro, nonostante l'accanita opposizione dei membri della famiglia Minerbetti.

Il pulpito di Santa Maria Novella, a differenza di quello scolpito da Benedetto da Maiano in Santa Croce, di cui è



3. Giovanni di Piero del Ticcio, peduccio con lo stemma della famiglia Rucellai, particolare del pulpito, marmo dorato. Firenze, basilica di Santa Maria Novella.



4. Andrea di Lazzaro Cavalcanti detto il Buggiano, *Annunciazione*, particolare del pulpito, marmo dorato. Firenze, basilica di Santa Maria Novella.



5. Andrea di Lazzaro Cavalcanti detto il Buggiano, *Natività*, particolare del pulpito, marmo dorato. Firenze, basilica di Santa Maria Novella.

modello,<sup>50</sup> si pone maggiormente in linea con la tradizione toscana che vuole scene bibliche sulle casse degli amboni. Mentre, infatti, sul pulpito di Santa Croce campeggiano le *Storie di san Francesco*, su quello di Santa Maria Novella campeggiano quelle della Madonna: l'*Annunciazione*, la *Natività*, la *Presentazione di Gesù al Tempio* e l'*Assunzione* (figg. 4-7).<sup>51</sup> La colomba dipinta sul baldacchino sta a significare che il predicatore non parla a nome proprio ma a nome di Dio, e che nello svolgimento di questo ministero gode dell'assistenza dello Spirito Santo.<sup>52</sup> Alla base della cassa marmorea corre una striscia piana sulla quale sono incise le seguenti frasi evangeliche: «BEATVS VENTER QVI TE PORTAVIT ET VBERA QVAE SVXISTI — BEATI QVI AVDIVNT VERBVM DEI ET CVSTODIVNT ILLVD».<sup>53</sup> Secondo il Borghigiani, le frasi e le scene della cassa sarebbero state volu-

te da fra Andrea Rucellai in quanto la chiesa è intitolata alla Vergine.<sup>54</sup> Certamente dietro a queste scelte c'è un frate o la comunità conventuale, perché i domenicani sono sempre stati particolarmente devoti alla Madonna,<sup>55</sup> «in quanto Madre amorosissima»<sup>56</sup> del loro Ordine. «Anche l'iscrizione sottolinea sia la devozione per Vergine Maria sia la centralità della predicazione».<sup>57</sup> La prima frase, infatti, quella pronunciata dall'anonima donna di cui parla l'evangelista Luca, è dedicata alla Madre di Dio, mentre la seconda, quella pronunciata da Gesù, ai destinatari del sermone. L'iscrizione incisa sulla cassa del pulpito ci ricorda che non basta ascoltare i consigli evangelici, bisogna anche metterli in pratica (si veda Gc 1,22).

La paternità brunelleschiana del modello del pulpito, consegnato ai frati il 31 agosto 1443 o poco prima, è ormai accettata da tutti. Oltre alla voce di spesa tratta dal *Libro del*





6. Andrea di Lazzaro Cavalcanti detto il Buggiano, *Presentazione di Gesù al Tempio*, particolare del pulpito, marmo dorato. Firenze, basilica di Santa Maria Novella.



7. Andrea di Lazzaro Cavalcanti detto il Buggiano, *Assunzione della Vergine*, particolare del pulpito, marmo dorato. Firenze, basilica di Santa Maria Novella.

*borsario* citata dal Borghigiani nella *Cronica annalistica*, abbiamo anche due prove indirette: innanzitutto, il fatto che non tutte le opere progettate dal Brunelleschi sono state realizzate da lui;<sup>58</sup> poi, il fatto che sia Giovanni di Piero del Ticciano sia il Buggiano appartenessero al suo entourage. È quindi logico che fra Andrea Rucellai affidasse a loro e non ad altri, forse su indicazione dello stesso Brunelleschi, la traduzione nel marmo del modello ligneo. Qualche perplessità sorge quanto si tratta di stabilire quanto di brunelleschiano ci sia nei quattro pannelli istoriati del parapetto scolpiti dal Buggiano.<sup>59</sup> I bassorilievi, infatti, appaiono troppo arcaici, oltre che mediocri, per essere stati scolpiti negli anni quaranta del Quattrocento; e si discostano troppo dallo stile buggianese di stampo più michelozziano e donatelliano che brunelleschiano. Le montagnole e gli alberelli nei pannelli della *Na-*

*tività* (fig. 5) e dell'*Assunzione della Vergine* (fig. 7) ricordano quelli dipinti da Giotto; le figure umane e angeliche ricordano quelle dipinte da Pietro di Miniato sulla parete della controfacciata (1400 circa) e da Masaccio sulla parete corrispondente alla terza campata; la Madonna inserita in una mandorla sostenuta da angeli nel pannello dell'*Assunzione* ricorda quella scolpita da Andrea di Cione detto l'Orcagna per il *Tabernacolo di Orsanmichele* (1352-1360) e quella scolpita da Nanni di Banco per la cimasa della *Porta della Mandorla* (1414-1422). «L'iconografia del pulpito di Santa Maria Novella potrebbe ben esemplificare da una parte l'interazione tra le tradizioni locali, ispirate all'arte gotica del tardo '300 e, dall'altra parte, la nuova arte di Ghiberti, Brunelleschi e del Masaccio degli inizi del '400».<sup>60</sup> John Pope-Hennessy non ha dubbi sul fatto che il pulpito sia stato progettato dal

Brunelleschi, ma ritiene improbabile che i bassorilievi con le *Storie della Vergine* derivino da disegni suoi.<sup>61</sup> Maria Grazia Ciardi Duprè dal Poggetto, invece, ascrive al maestro anche l'ideazione dei pannelli. Sarebbero brunelleschiani, dunque, non soltanto la struttura, l'ancoraggio al pilastro e l'apparato decorativo del pulpito, ma anche la composizione delle singole scene, intenzionalmente goticheggianti.<sup>62</sup> Ciò spiegherebbe anche il motivo per il quale i bassorilievi del pulpito si discostano sensibilmente dalle altre sculture buggianesi.<sup>63</sup> La paternità delle dorature, di ascendenza michelozziana e donatelliana,<sup>64</sup> invece, sarebbe ascrivibile al Buggiano. Secondo Adolfo Venturi, infine, «Andrea di Lazzaro, incerto delle leggi del bassorilievo, maldestro, povero di spirito, rovinò il modello del Brunellesco».<sup>65</sup>

Certamente brunelleschiani sono l'impianto prospettico e l'effetto illusionistico delle scene, ben riusciti nonostante la convessità delle superfici. La falda del tetto di vimini della capanna, nel pannello della *Natività*, e i tre spicchi della cupola embriacata del tempio a pianta esagonale,<sup>66</sup> in quello della *Presentazione di Gesù al Tempio* (fig. 6), emergenti dal fondo, sono artifici prospettici talmente arditi e inediti che soltanto una mente geniale come quella di Filippo Brunelleschi avrebbe potuto concepire.<sup>67</sup> Nel pannello dell'*Annunciazione* (fig. 4) l'effetto illusionistico della profondità è dato dal soffitto a cassettoni, dalle pareti della stanza e dalla pedana sulla quale la Madonna poggia i piedi. Nel pannello della *Natività* (fig. 5) la nascita di Gesù è rappresentata secondo la versione fornita da Brigida di Svezia, e ricalca quella dipinta da Pietro di Miniato sulla parete della controfacciata della chiesa: la Madonna inginocchiata, vestita di una lunga veste bianca e scalza, adora il Bambino Gesù adagiato a terra, nudo e sfolgorante di luce.<sup>68</sup> Nel bassorilievo, i raggi di luce che si dipartono dal Bambino, non incisi né scolpiti, sono resi con l'oro. La predilezione per questa iconografia, originata dalla suddetta visione di santa Brigida, «si spiega con la sua presenza a Firenze e con i tentativi da parte degli Osservanti domenicani di fondare un monastero brigidino in città».<sup>69</sup>

Nel pannello dell'*Assunzione* (fig. 8) l'apostolo Tommaso è rappresentato nell'atto di prendere la cintola che gli porge la Madonna, ma la cintola non c'è. L'ipotesi secondo la quale il Buggiano si sarebbe dimenticato di scolpirla,<sup>70</sup> è inammissibile, oltre che bizzarra: la cintola manca anche nelle altre sculture fiorentine con lo stesso soggetto,<sup>71</sup> ma in questi casi era «costituita, secondo la consuetudine, da

una lamina metallica»<sup>72</sup> che veniva appoggiata sulle mani sporgenti della Vergine e di san Tommaso. A mio avviso, Andrea di Lazzaro non l'ha scolpita a motivo del fatto che il domenicano fra Antonino Pierozzi, in quegli anni arcivescovo di Firenze (1446-1459), biasimava gli artisti che utilizzano i libri apocrifi (non canonici) come fonte di ispirazione per le loro opere. Poiché quello della consegna della cintola a san Tommaso è un episodio apocrifo, non doveva essere raffigurato.<sup>73</sup> Il Buggiano, dunque, rappresentando l'apostolo si sarebbe mantenuto fedele alla tradizione iconografica pratese e fiorentina che lo vuole accanto alla Vergine nel momento dell'assunzione, ma, nello stesso tempo, non rappresentando la cintola, avrebbe rispettato le esigenze dei frati domenicani in generale e di sant'Antonino in particolare.

La credenza secondo la quale un raggio di luce proveniente da uno dei fori gnomonici praticati da Egnazio Danti sulla facciata della chiesa (1575) colpisca il pannello dell'*Annunciazione* proprio nel giorno in cui ricorre l'omonima festa liturgica, a seguito di un recente studio, si è rivelata essere falsa. Il pannello in questione, infatti, non viene illuminato il 25 marzo, primo giorno dell'anno secondo lo stile fiorentino, bensì in un altro giorno, e non veniva illuminato in quel giorno neanche nella seconda metà del Cinquecento, quando ancora non era entrata in vigore la riforma gregoriana del calendario solare.<sup>74</sup>

## CONCLUSIONE

Il pulpito di Santa Maria Novella è stato commissionato dai frati domenicani nella persona di fra Andrea Rucellai, progettato da Filippo Brunelleschi, scolpito da Giovanni di Piero del Ticciano e Andrea di Lazzaro Cavalcanti detto il Buggiano, finanziato dai membri della famiglia Rucellai, tra il 1443 e il 1448. È stato innestato al pilastro tra il 1449 e il 1452 o, al più tardi, 1458. L'intervento buggianese è consistito nella realizzazione dei quattro pannelli istoriati posti a ornamento del parapetto, nello scolpire i quali l'artista avrebbe seguito le indicazioni più o meno dettagliate fornitegli dal modello brunelleschiano, o dal Brunelleschi stesso, e dai frati domenicani; e avrebbe imitato, per non dire riprodotto, le figure dipinte sulle pareti della chiesa e quelle dipinte o scolpite dai grandi artisti del passato. I bassorilievi del pulpito, che, come abbiamo visto, si discostano sensibilmente dallo stile buggianese, sarebbero dunque volutamente arcaizzanti.



APPENDICE DOCUMENTARIA

I  
1443, 31 agosto. Voce di spesa tratta dal *Libro del borsario* (perduto) attestante la consegna a Filippo Brunelleschi di un fiorino largo come compenso per aver scolpito il modello ligneo del pulpito di Santa Maria Novella (in ASMNFì, I.A.29, p. 418, *sub anno* 1443).

Supponesi, che tal dono [*il Crocifisso*], fosse la cagione, e congiuntura, p(er) la q(ua)le i frati nostri si prevalsero del d(ett)o Filippo, in far fare il disegno anzi modello [anzi modello *aggiunto nell’interlinea con segno di richiamo*] del nuovo pulpito di marmo, da fabbricarsi a spese di casa Rucellai, p(er) opera, e mediazione di f(rate) Andrea Rucellai: ce ne dà la notizia la partita seguente, estratta dalla uscita [uscita *corretta su una parola illeggibile*] del borsario Lib(ro) n(umer)o [o *soprascritta*] 7 a 184 [184 *sottolineato con un tratto di penna*] = It(em) di(ict) a [a *soprascritta*] die (31 Augusti) dedi Filippo s(er) Brunelleschi p(er) m(anus) mag(ist)ri [ri *soprascritta*] Ieronimi pro modello ligni, pro pulpito fiendo in ecclesia flor(enum) unum largum, fuit valoris l(ibrae) 4.15.– [It(em) - 4.15.– *sottolineato con tratti di penna*] An(no) 1443.

II  
1448, 30 dicembre. Atto notarile contenente il lodo arbitrale che compone la lite sorta tra i membri delle famiglie Minerbetti e Rucellai relativamente alla collocazione del pulpito su uno dei pilastri posti tra la seconda e la terza campata, quello occidentale (ASFi, *Notarile antecosimiano*, 11042 [Iacopo di Antonio di Iacopo, 1443-1448], cc. 926r-927r).

(c. 926r) In Dei no(m)i(n)e am(en). Nos fr(ater) Antonius Dei et ap(ostoli)ce [ce *soprascritta*] sedis gra(tia) archiepi(scop)us floren(tinus) Nicolaus Ugonis de [e *soprascritta*] Alexandris Martinus Francisci dello Scarfa

Dominicus Tani Petrucii }  
Arbitri et arbitraiores et co(mun)es amici electi et asunti a nobilibus viris  
Filippo Van(n)is [*segue una parola cassata con un tratto di penna*]  
Niccolao Brancatii  
B(ern)ardo Pieri Cardinalis } Ip(s)o(rum) p(ro)piis no(min)ib(us) et vire et no(m)i(n)e om(ni)u(m) et singulo(rum) illo(rum) [*segue illo(rum) erroneamente iterato*] de’ [*segue de erroneamente iterato*] Rucellaris ex p(ar)te [te *soprascritta*] una.  
Andrea et  
Rogerio } ol(im) Tomasi de’ [e *soprascritta*] Minerbettis et Piero Ioh(ann)is de’ [e *soprascritta*] Minerbettis ip(s)o(rum) p(ro)piis no(min)ib(us) et vire et no(mine) illo(rum) de’ Minerbettis ex p(ar)te alia. Vis(is) igit(ur) conp(ro)m<i>ss(um) et aut(orita)te(m) et pote<s>tat(em) nobis in hoc co(n)cess(um) de [e *soprascritta*] quo co(n)stat ma(nu) ser Iacobi ser Guidus m(agistr)i [i *soprascritta*] Pauli not(arii) flor(entini).  
Inp<r>imis [i *soprascritta*] cum rep(er)im(us) [rep(er)erim(us)] et nobis co<n>stet int(er) duas p(ar)tes fore et e(ss)e litem, difere<n>tia(m), causa(m) et q(ue)stionem ex eo q(uod) illi de’ [e *soprascritta*] Orricellariis ip(s)o(rum) suntibus et expensis fieri et co(n)strui fecera(n)t quoddam p(er)gamu(m) marmoreu(m) cum eo(rum) armis ip(su)m q(uoque) actari et poni volebant in quadam columna eccl(es)i<a>e S(anc)t<a>e Mari<a>e Novell<a>e de Flor(entia) [de Flor(entia) *aggiunto nell’interlinea*] Ordinis p(rae)dicato(rum) beati Dominici [*segue ubi cassato con un tratto di penna*] e(ss)e solebat p(er)gamu(m) t(em)p(ori)bus // (c. 926v) retroactis quod quid non p(er) illos de’ [e *soprascritta*] Minerbetis minime p(er)miteba(ur) ex eo q(uod) asserebant d(icta)m columna(m) ad eos p(er)tine(re) et maxime attento q(uod) [*segue q(uod) erroneamente iterato*] in archio sup(ra) d(ict)a columna existente in medio eccl(es)ie appareat arma illo(rum) de’ Minerbettis picta. Et q(uod) no(n) erant conveniens q(uod) d(ictu)m p(er)gamu(m) ad d(ic)tam columna(m) poneret(ur) et actaretur cum armis alterius familie.

Et visa comissione de [e *soprascritta*] p(re)d(ict)is p(er) d(ict)as p(ar)tes nobis facta d(omi)nationis flor(entine) man(da)to. Et demu(m) di(ct)is partibus pluries et pluries auditis et eo(rum) iurib(us) intellectis et examinatis et q(ui)dq(ui) d coram nobis p(ro)duce(re), ostendere et allegrare volueru(n)t. Et no(n) p(ro)ducto nec nobis obstenso p(er) illos de’ Minerbetis aliquo iure p(er) quod appareat ip(s)am columna(m) ad eos mo(do) aliq(u)o [o *soprascritta*] p(er)tine(re). Et advertentes q(uod) si hui(us)mo(d)i p(er)gamu(m) ad ip(s)am columna(m) ponatur et actetur ut est designatum cedit in no(n) modichum orname<n>t(um) d(ic)te eccl(es)ie. I<n>tendentes utilitati et ornamen<t>o d(ic)te eccl(es)ie et d(ic)tos de’ Orricellariis in eo(rum) bono proposito co(n)s(er)vare et illos de’ Minerbetis si quod ius aliquo t(em)po(re) obstenderent manutenere iustis [*segue una parola che non riesco a leggere*] causis moti q(ue) nos ad in(frascrip)ta merito induce(re) et move(re) potueru<n>t et debueru(n)t. Laudam(us), s(e)n(tenti)amus, difinimus, declaramus et arbitram(ur) q(uod) illi de’ Orricellariis p(ro) eo(rum) libito voluntatis possint valeant et eis liceat d(ictum) p(er)gamu(m) pone(re) et actare ad d(ict)am columna(m) et eum // (c. 927r) poni et actari face(re) cum eo(rum) armis p(ro)ut videret(ur) fore necessariu(m) p(ro) orname<n>to d(ic)te eccle(s)i e. Cum hac t(amen) co(n)ditione q(uod) si quo t(em)po(re) p(er) illos de’ [e *soprascritta*] Minerbetis iuridice obstenderet(ur) d(ic)tam columna(m) ad eos p(er)tine(re) du(m)mo(do) heredum obstenso nullu(m) sortiat(ur) effe<c>tum ni<s>i [i *soprascritta*] p<r>imo [i *soprascritta*] aprobetur p(er) d(omi)nos et collegia et seu p(er) duas p(ar)tes eo(rum) q(uod) tu(n)c et eo et in tali cau(sa) ad om(n)em req(ui)sitione(m) illo(rum) de’ Minerbetis illi de’ Orricellariis teneant(ur) et debeant d(ict)um p(er)gamu(m) ad d(ict)a columna remove(re) du(m)mo(do) p(er) illos de’ Minerbetis ponat(ur) et co(n)struat(ur) ad d(ict)am columna(m) unu(m) p(er)gamu(m) forma simili aut pulcriori illo de’ Orricellariis. Que om(n)ia et singula laudamus, sententiamus, declaramus, dicidimus, mandamus et ar-

bitram(ur) ad d(ict)is p(ar)tibus obs(er)vari sub pena et ad pena(m) in conp(ro)misso in nos facto c(on)tenta aposita et i(n)serta.  
Lat(um), dat(um), p(ro)nunptiat(um) et p(er) vulgatum fuit dictum laudu(m) sententia arbitriu(m) et arbitram(entum) et om(n)ia et singula facta fueru(nt) p(er) dictos arbitros et arbitraiores Flor(entie) in palatio archiep(i-scop)ali florentino sub an(n)o D(omini) sue salutifere In(carnati)on(is) mill(es)i(m)o quadri<n>ge<n>tesi(m)o quad<r>agesi(mo) otta-vo, ind(iction)e XII, die XXXo [o *soprascritta*] m(en)sis dec<e>mbris s(ecundu)m more(m) flor(entinorum) p(rese)ntibus testibus ad hec hab(itis), voc(at)is et rog(at)is d(omi)no Lazaro de Nardis decreto(rum) doctore et f(rat)re Beneditto Dom(ini)ci Ord(inis) p(rae)dicatorum et al(ii)s.  
Ego Iacobus ol(im) s(er) Antonii Iacobi not(arius) rog(at)us m(anu).

III  
SEC. XVII. Regesto dell’atto notarile contenente il lodo arbitrale che compone la lite sorta tra i membri delle famiglie Minerbetti e Rucellai, redatto dal senatore Carlo Strozzi (ASFi, *Carte Strozziane*, II serie, n. 77, p. 103, *sub anno* 1448).

*A margine sinistro:* 1448.

R(everendus) d(ominus) fr(ater) Antoninus archiepi(scopus) flor(entinus)  
Nicolaus Ugonis de Alexandris  
Martinus Fran(cis)ci [ci *soprascritta*] dello Scarfa  
Dominicus Tani Petrucci } Arbitri eletti da

Filippo di Vanni  
Niccolò di Brancatio e  
Bernardo di Piero di Cardinale } Rucellai da una e da

Andrea e  
Ruggieri } del q(uondam) Tom(ma)so [so *soprascritta*] e

Piero di Gio(vann)i [i *soprascritta*] } Minorbetti dall’altra

Con l’occasione che havendo i d(ett)i [i *soprascritta*] de’ Rucellai fabbricato un bel pergamo di marmo con la loro arme [con la loro arme *aggiunto nell’interlinea*] p(er) mettere nella chiesa di S. Maria Novella et appoggiarlo a una colonna di d(ett)a [a *soprascritta*] chiesa sopra la quale nell’arco era dipinta l’arme della famiglia de’ Minorbetti, i quali de’ Minorbetti pretendavano che la d(ett)a [a *soprascritta*] colonna fusse loro e che il d(ett)o [o *soprascritta*] pergamo non vi si potesse porre, ma non havendo mostrato ragioni del padronato i d(ett)i [i *soprascritta*] arbitri giudicarono che il d(ett)o [o *soprascritta*] pergamo con l’arme de’ Rucellai vi si potesse porre, con condizione che se i d(ett)i [i *soprascritta*] de’ Minorbetti provassimo p(er) tempo alcuno che d(ett)a [a *soprascritta*] colonna fusse loro e facessero un pergamo bello quanto quello o più che quello della famiglia de’ Rucellai si dovesse levare e in quel luogo si dovesse mettere quello de’ Minorbetti.

IV  
1453, 5 febbraio (stile moderno). Scrittura privata contenente la stima dei quattro pannelli istoriati del pulpito che fra Andrea Rucellai, morto Giovanni di Piero del Ticcia, affida a Giuliano di Nofri e Bartolo di Antonio allo scopo di stabilire il compenso da dare al Buggiano per averli scolpiti (ASFi, *Diplomatico cartaceo*, *Santa Maria Novella*, 5 febbraio 1452).

+ Al nome di Dio. A dì 5 di febraio 1452 Sia manifesto a chi leggierà la presenta [*da intendersi* presente] scritta chome [*segue* chome *erroneamente iterato*] Giovan(n)i del Ticcia scharpellatore aloghò a Andrea di Lazzaro intagliatore a intagliare et fare quatro storiette chon figure chasamenti fogliami et altri ornamenti apartene(n)ti a dette [*la e soprascritta alla i: aveva scritto*] detti] 4 storie di marmo, chon chosentime(n)to di me frate Andrea Rucellai chome mezzano della famiglia et huomini della

chasa de’ Rucellai, et p(er)ché detto Giovanni del Ticcia disse ad me frate Andrea Rucellai che detto Andrea di Lazzaro ci farebbe apiacere di dette storie gli furono aloghate di mio chosentime(n)to.  
Ora il detto Giovan(n)i del Ticcia è mo(r)to e io frate Andrea Rucellai chol detto Andrea di Lazzaro ch’à intagliato dette storie siamo in differenza di dette quatro storie del p(r)egio, p(er)tanto ogni lite et q(ue)stione et pregio si viene di dette 4 storie di marmo cho’ ogni ornamento [r *soprascritta: aveva scritto* onamento] chometiamo in Giuliano di Nofri et in Bartolo d’Antonio lastrauoli ame(n)dua d’acordo, e prometto io frate Andrea Rucellai che quello sarà giudichato oserveare et chosi il detto Andrea di Lazzaro promette oserveare, et vogliamo che detta chomessione duri p(er) tutto il presente mese di febraio 1452.  
E a fede di ciò io frate Andrea soprascritto ò fatto questa scritta di mia mano an(n)o mese et dì detto di sopra chon volo(n)tà del detto Andrea di Lazzaro alla quale il detto Andrea di Lazzaro si soscriveva di sua mano essere chonte(n)to.  
Io Andrea di Lazzero sopradetto sono chontento a quanto di sop(r)a si contiene e p(er)ò mi sono sottoscritto qui di mia propia mano anno mese e dì soprascritto.  
A dì 26  
Le sopradette storie furono istimate di febraio 1452 di chonsentime(n)to di detto Giuliano et del sopradetto Bartolo questi pregi p(er) questi maestri che apresso diremo.  
Antonio di Matteo scharpelatore che stà a Prochonsolo stimò l’una l(i)b(bre) venticinque.  
Desider<i>o di Bartolomeo stimò l’una l(i)b(-bre) ventidue.  
Giovan(n)i di Pierone scharpelatore istimò l’una l(i)b(bre) ventiquatro.  
Io Bartolo d’Antonio lastraiuolo fo fede chome le sopradette istorie furono istimate p(er) sopradetti maestri e sopradetti pregi e p(er)oro [*da intendersi* p(er)ò] mi sono sottoscritto di mia mano a dì detto di sopra.



1 Caterina da Siena, *Dialogo della serafica vergine, et sposa di Christo S. Catherina da Siena. Diuiso in quattro trattati. Nel quale profondissimamente si tratta della Prouidenza di Dio. Et vn breue compendio della sua vita, & canonizatione, sotto il pontificato di papa Pio 2. Et nel fine se narra il suo felice transito*, in Venetia, appresso Giacomo Cornetti, 1589, p. 571.

2 Tommaso d'Aquino, *Summa theologiae*, II, IIae, quaestio 186, a. 6.

3 Si veda P. Lippini OP, *La spiritualità domenicana*, Bologna 1987, pp. 41-45.

4 Ivi, p. 76.

5 Ivi, p. 81.

6 *Liber constitutionum et ordinationum ordinis fratrum Praedicatorum*, a. 1 (*Costituzione fondamentale*), § II.

7 Si veda Lippini 1987, cit., pp. 85-90.

8 Tommaso d'Aquino, *Summa theologiae*, II, IIae, quaestio 188, a. 6.

9 Si veda Lippini 1987, cit., pp. 155-168.

10 Caterina da Siena 1589, cit., pp. 575-578.

11 Si veda C. Delcorno, *La predicazione nell'età comunale*, Firenze 1974; R. Rusconi, *Predicazione e vita religiosa nella società italiana. Da Carlo Magno alla Controriforma*, Torino 1981; J. Leclercq, *Le magistère du prédicateur au XIII<sup>e</sup> siècle*, «Archives d'Histoire Doctrinale et Littéraire du Moyen Âge», XV, 1946, pp. 105-147 (trad. it. a cura di A. Tombolini, *Predicare nel Medioevo*, Milano 2001); R. Rusconi, *L'ordine dei peccati. La confessione tra Medioevo ed età moderna*, Bologna 2002; C. Delcorno, «*Quasi quidam cantus*». *Studi sulla predicazione medievale*, a cura di G. Baffetti et alii, Firenze 2009.

12 G. Richa, *Notizie istoriche delle chiese fiorentine. Divise ne' suoi Quartieri*, 10 voll., Firenze 1754-1762, III, *Del Quartiere di S. M.<sup>a</sup> Novella. Parte Prima*, 1755, p. 79.

13 J. Burckhardt, *Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens*, Leipzig 1874 [Basel 1855], 4 voll. (trad. it. *Il Cicerone. Guida al godimento delle opere d'arte in Italia*, a cura di P. Mingazzini, F. Pfister, Firenze 1952, p. 259, nota 1).

14 G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori, et architettori*, ... riviste et ampliate, 3 voll., in Fiorenza, appresso i Giunti, 1568; ed. in Id., *Le opere*, con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanese, 9 voll., Firenze 1878-1885, II, pp. 335-336, nota 2.

15 «Die Kanzel in S. Maria Novella, deren einfache und stilvolle Reliefs von geringem künstlerischen Talent zeugen, soll er nach der Zeichnung seines Lehrers ausgeführt haben» (J. Burckhardt, *Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens. III-II. Mittelalter und Renaissance*, a cura di W. Bode, Leipzig 1884, p. 376).

16 «Irrthümlich ihm zugeschrieben die geringen Reliefs an der Kanzel in S. M. Novella» (J. Burckhardt, *Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens. II-II. Neuere Kunst. 1. und 2. Abschnitt: Plastik und Architektur*, a cura di W. Bode, C. von Fabriczy, Leipzig 1898, p. 67).

17 «Come opera di scultura decorativa, il cui progetto si riferisce senz'altro a Brunelleschi, dobbiamo ricordare il pulpito di S. Maria Novella. Nei documenti è scritto che Brunelleschi fu pagato per il modello in legno con un fiorino d'oro. Fu eseguita, come testimonia lo stemma su esso scolpito, a carico de Rucellai da un tal maestro Lazzaro. È in dubbio, se possiamo da questo nome riconoscere l'alunno e compagno di casa del Brunelleschi, Andrea di Lazzaro Cavalcanti, detto il Buggiano (1412-1463). Lo stile del rilievo figurativo che si trova su esso, rivela piuttosto un maestro diligente, ma un po' antiquato proveniente dalla scuola del Ghiberti, che si aiuta ancora con i vecchi motivi di composizione usati nel periodo del gotico; non ha nulla in comune con i lavori fatti con un linguaggio esprimentesi in forme molto più antichizzate e talvolta caricaturali del Buggiano (fontane di marmo nelle due sacrestie del Duomo). Anche la fine grazia che fa parte in alto grado dell'ornamentazione del Brunelleschi è quasi completamente sparita sotto le mani estranee. Sono riuscite a copiare solamente meccanicamente le forme ed i motivi del modello che, del resto, – come si può dedurre dal prezzo molto basso pagato per esso, non era completato fino all'ultimo dettaglio. L'intervento del maestro è rivelato dall'equilibrio della concezione, dalle armoniose proporzioni generali e dai singoli particolari degli elementi decorativi (la corona come parte racchiudente sul parapetto l'intreccio “toto” alla base e la corona di foglie di acanto in alto allo sbocco del portante)», C. von Fabriczy, *Filippo Brunelleschi. Sein Leben und seine Werke*, Stuttgart 1892 (trad. it. *Filippo Brunelleschi. La vita e le opere*, a cura di A.M. Poma, 2 voll., Firenze 1979, I, pp. 46-47).

18 «La data esatta della sua costruzione non è stata tramandata. Secondo una annotazione in G. Richa, *Notizie istoriche delle Chiese fiorentine*, Firenze 1754 ff, t. III, p. 79 dovrebbe cadere nel periodo in cui fra Andrea Rucellai (morto 1464) era priore del convento e avrebbe dovuto essere eseguita a spese di Guglielmo di Cardinale Rucellai (1418-1477) che è sepolto sotto il pulpito. Circa allo stesso tempo (1456), come è noto, anche un altro membro della stessa famiglia, Giovanni di Paolo Rucellai, aveva dato ordine di iniziare la costruzione della facciata di Santa Maria Novella secondo il progetto di Leon Battista Alberti. Poi sembra che il pulpito fu eseguito solo dopo la morte del Brunelleschi» (ivi, p. 54, nota 39). Contrariamente a quanto afferma Cornelius von Fabriczy, fra Andrea non ha mai ricoperto il ruolo di priore del convento di Santa Maria Novella.

19 «Un document nous dit que la Chaire de S.<sup>te</sup> Marie Nouvelle a été sculptée d'après un modèle de Brunelleschi par un artiste du nom de Lazzaro. Les œuvres nous faisant connaître le style de Brunelleschi sont assez rares pour que l'on comprenne l'exceptionnel intérêt de cette Chaire. A mon sens c'est une œuvre faite vers 1420, une des premières dans lesquelles Brunelleschi inaugure sa nouvelle manière, tout en conservant encore les principes généraux de l'art du xiv<sup>e</sup> siècle. Il emploie les oves et les guirlandes de laurier, il emprunte à l'antiquité les formes décoratives, mais il maintient le dessin général, les robustes pro-

file de l'art gothique. Les moulures de la corniche de la Chaire de S.<sup>te</sup> Marie Nouvelle ont un caractère mâle, une puissance, qu'on ne retrouve dans aucune œuvre des époques postérieures; ils rappellent les parties supérieures des Fonts baptismaux de Sienne, et ils évoquent le souvenir des profils de la Loggia dei Lanzi et des Chaires de Nicolas de Pise», M. Reymond, *La sculpture florentine*, 4 voll., Florence 1897-1900, II, *Seconde moitié du xv<sup>e</sup> siècle*, 1899, pp. 36-37.

20 «Si les caractères que j'indique sont bien exacts, il s'en suit que nous écarterons l'hypothèse de Milanese qui considérait, comme l'auteur de cette Chaire, un artiste nommé Lazzaro di Andrea Giaggio, de Settignano; sans avoir pour cela d'autre argument qu'une vague similitude de nom. Cet artiste, étant mort en 1500, ne peut être l'auteur de cette Chaire, qui, en raison de son style, doit être l'œuvre d'un maître né dans le dernier tiers du xiv<sup>e</sup> siècle. Pour moi, je pense que ce Lazzaro pourrait bien être le père de Buggiano. Nous savons en effet que le père de cet artiste s'appelait Lazzaro. Et d'autre part si l'on rapproche ces deux faits: que la Chaire de S.<sup>te</sup> Marie Nouvelle a été faite d'après un dessin de Brunelleschi, et que plus tard Brunelleschi a pris Buggiano comme fils adoptif, on est tout naturellement porté à admettre un lien de parenté, entre ce Lazzaro, collaborateur de Brunelleschi, et ce Buggiano, fils de Lazzaro, qui a été adopté par Brunelleschi. Quelques écrivains ont attribué cette Chaire à Buggiano lui-même; mais c'est une supposition inadmissible, car cette Chaire, que son style classe vers 1420, n'a pu être faite par un artiste né en 1412. L'attribuer au père de Buggiano, c'est à dire à un artiste né dans le dernier quart du xiv<sup>e</sup> siècle, est au contraire une hypothèse conforme à tous les renseignements que nous fournissent les documents et le style de l'œuvre elle-même» (ivi, p. 38).

21 «Ein auf seinen Entwurf zurückgehendes Werk der dekorativen Skulptur ist die geringe Kanzel in S. M. Novella, ausgeführt von Lazzaro d'Andrea Giaggio aus Stettignano [sic]» (J. Burckhardt, *Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens. II-I. Mittelalter und Neuere Zeit. Architektur*, a cura di W. Bode, C. von Fabriczy, Leipzig 1904, pp. 180-181).

22 Si veda G. Poggi, *Andrea di Lazzaro Cavalcanti e il pulpito di S. Maria Novella*, «Rivista d'Arte», III, 1905, 4, pp. 77-85.

23 Stefano Orlandi OP, «*Necrologio*» di *S. Maria Novella. Testo integrale dall'inizio (MCCXXXV) al MDIV corredato di note biografiche tratte da documenti coevi con presentazione del p. Innocenzo Taurisano*, 2 voll., Firenze 1955, I, p. 168.

24 ASFi, *Notarile antecosimiano*, 11042 [Iacopo di Antonio di Iacopo, 1443-1448], c. 927r.

25 Si veda ASMNF, I.A.29, p. 418, *sub anno* 1443.

26 Si veda A. Venturi, *Storia dell'Arte Italiana*, 25 voll., Milano 1901-1940, VI, *La scultura del Quattrocento*, 1908, pp. 179-180; J. Pope-Hennessy, *Italian Renaissance Sculpture*, London 1958, p. 267; P. Sanpaolisi,

*Brunelleschi*, Milano 1962, pp. 34-35 e 156; I. Hyman, *Brunelleschi, Filippo*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, Roma 1960-, XIV (1972), *ad vocem*; E. Battisti, *Filippo Brunelleschi*, Milano 1976, p. 41; A. Paolucci, in *Brunelleschi scultore. Mostra celebrativa nel sesto centenario della nascita*, catalogo della mostra (Firenze, Museo Nazionale del Bargello, 1977), a cura di E. Micheletti, A. Paolucci, Firenze 1977, pp. 33-38, n. 4; C.L. Ragghianti, *Filippo Brunelleschi. Un uomo, un universo*, Firenze 1977, pp. 362-365; E. Capretti, *Brunelleschi*, Firenze-Milano 2003, pp. 24-26; A. Bruschi, *Filippo Brunelleschi*, Milano 2006, pp. 20-25.

27 Si veda ASMNF, I.A.29, pp. 416-418, *sub anno* 1443; Orlandi 1955, cit., II, pp. 257-258. È degno di nota che alcuni membri della famiglia Brunelleschi erano sepolti in Santa Maria Novella.

28 Fino agli anni della ristrutturazione interna promossa dal granduca Cosimo I e attuata da Giorgio Vasari (1565-1571) la chiesa, come tutte le chiese mendicanti, era divisa in due parti da un pontile o tramezzo: la chiesa dei frati, detta anche chiesa superiore o coro, e la chiesa dei laici, detta anche chiesa inferiore; si veda G. Villetti, *Descrizione delle fasi costruttive e dell'assetto architettonico interno della chiesa di S. Maria Novella in Firenze nei secoli XIII e XIV*, «Bollettino della Biblioteca della Facoltà di Architettura dell'Università degli Studi di Roma “La Sapienza”», n.s., XXVIII, 1981, pp. 5-20 (poi in Ead., *Studi sull'edilizia degli Ordini Mendicanti*, Roma 2003, pp. 149-163).

29 «Hic fecit fieri fenestras vitreas in capella Sancte Katerine» (Orlandi 1955, cit., I, p. 168).

30 Sulla superficie interna del catino dell'acquasantiera sono incise le seguenti parole: «+ HOC OPVS FECIT FIERI FR(ATER) ANDREAS DE RVCIELARIIS»; si veda R. Calamini, *Sulle tracce di acquasantiere fiorentine: spunti da una dissertazione di Domenico Maria Manni*, «Atti e Memorie dell'Accademia Toscana di Scienze e Lettere “La Colombaria”», LXXVIII, 2014 (n.s., LXIV), pp. 9-50 (in particolare pp. 23-24), tenendo conto però che la trascrizione dell'iscrizione ivi riportata è errata.

31 Iniziata intorno alla metà del Trecento e rimasta incompiuta nel 1365, la facciata della chiesa viene completata nel rispetto delle preesistenze gotiche da Leon Battista Alberti grazie all'interessamento di Giovanni Rucellai, figlio di Paolo, come si legge nell'iscrizione incisa sul fregio (IOHAN[N]ES ORICELLARIVS PAV[LI] F[ILIVS] A[NNO] SAL[VTIS] MCCCCLXX); si veda A. Pane, *L'antico e le preesistenze tra Umanesimo e Rinascimento. Teorie, personalità ed interventi su architetture e città*, in *Verso una storia del restauro. Dall'età classica al primo Ottocento*, a cura di Stella Casiello, Firenze 2008, pp. 61-137 (in particolare pp. 99-104).

32 Si veda Orlandi 1955, cit., II, pp. 255-263.

33 «Multa bona fecit fieri a civibus ecclesie, sua prochuratione» (ivi, I, p. 168). Agiva infatti «chome mezzano della famiglia et huomini della chasa de Rucellai» (ASFi, *Diplomatico cartaceo, Santa Maria Novella*, 5 febbraio 1452).



34 Finanziando il pulpito, i membri della famiglia Rucellai acquisirono il diritto a porvi il loro stemma araldico, promuovendo così il loro nome in un’area della chiesa accessibile a tutti.

35 Si veda F. Borsi, *Le vite*, in F. Borsi, G. Morolli, F. Quinterio, *Brunelleschiani*, Roma 1979, pp. 9-74 (in particolare pp. 60-62); F. Quinterio, *Ragguagli documentari*, ivi, pp. 312-316.

36 «Giovanni del Ticcia scharpellatore aloghò a Andrea di Lazzaro intagliatore a intagliare et fare quattro storiette chon figure chasamenti fogliami et altri ornamenti apartenenti a dette 4 storie di marmo, chon chosentimento di me frate Andrea Rucellai» (ASFi, *Diplomatico cartaceo, Santa Maria Novella*, 5 febbraio 1452).

37 Si veda E. Coturri, *Introduzione al “Buggiano”*, in *Atti del convegno su Andrea Cavalcanti detto “il Buggiano”*, atti del convegno (Buggiano Castello, 23 giugno 1979), a cura del Comune di Buggiano, dell’Associazione Civile pro Buggiano Castello, della Sezione della Val di Nievole, dell’Istituto storico lucchese, [Bologna] 1980, pp. 7-10; I. Hyman, *Cavalcanti, Andrea, detto il Buggiano*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, Roma 1960-, XXII (1979), *ad vocem*.

38 Si veda Quinterio 1979, cit., pp. 233-341 (in particolare p. 315). Il patronimico «Bastranoli» è una lettura errata della parola «lastrauoli».

39 Si veda ASFi, *Diplomatico cartaceo, Santa Maria Novella*, 5 febbraio 1452.

40 Si veda S. Orlandi OP, *S. Antonino. Gli ultimi 8 anni di episcopato di S. Antonino secondo il «Registro di Entrata e Uscita» e molti altri documenti inediti*, «Memorie Domenicane», LXXVII, 1960, pp. 169-248 (in particolare pp. 173-174); Id., *S. Antonino. Studi bibliografici*, 2 voll., Firenze 1960, II, pp. 185-186 e 308-310.

41 Si veda ASFi, *Carte strozziane*, II serie, n. 77, p. 103, *sub anno* 1448.

42 «Et visa comissione de predictis per dictas partes nobis facta dominationis florentine mandato» (ASFi, *Notarile antecosimiano*, 11042 [Iacopo di Antonio di Iacopo, 1443-1448], c. 926v).

43 «Ubi esse solebat pergamum temporibus» (ivi, c. 926r).

44 «Anno 1458. Dentro l’anno corrente fu ... posto, fermato alla colonna di chiesa ove tuttora si conserva il nuovo pulpito di marmo, tutto storia-to a basso rilievo de fatti principali della Vergine santissima» (ASMNFì, I.A.30, p. 60, *sub anno* 1458).

45 Si veda Borsi 1979, cit., pp. 9-74 (in particolare pp. 61-62).

46 Battisti 1976, cit., p. 292.

47 La chiesa a tre navate era divisa in due da un tramezzo longitudinale: quella accessibile ai laici aveva quattro campate con due file di tre pilastri a fascio ciascuna. I due pilastri successivi si trovavano al di là del pontile; si veda M.B. Hall, *The Ponte in S. Maria Novella. The Problem of the Rood Screen in Italy*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XXXVII, 1974, pp. 157-173.

48 «Quella che tecnicamente è la facciata non sempre deve essere stata

considerata da fiorentini e frati la facciata reale. La testata orientale del transetto era solennizzata dal rosone, funzionale al punto di vista di chi giungeva dalla piazza vecchia; e sarebbe da considerare in questa luce anche la gran parte della cappella maggiore. Ma la ragguardevole dignità monumentale del portale sullo stesso fianco est, ottenuta attraverso mezzi più architettonici che plastici, conferma che a lungo esso fu vissuto come la soglia principale della chiesa, e non per l’inagibilità delle prime cam-pate» (F. Cervini, «*Non racchiude l’infinito gotico. L’orizzonte internazionale di una novella architettura*, in *Santa Maria Novella. La basilica e il convento. I. Dalla fondazione al tardogotico*, a cura di A. de Marchi, Firenze 2015, pp. 63-64).

49 «La collocazione del pulpito di Santa Maria Novella era specificata-mente connessa alla concezione di una predicazione rivolta al popolo» (N. Ben-Aryeh Debby, *The Renaissance Pulpit. Art and Preaching in Tuscany, 1400-1550*, Turnhout 2007; trad. it. *Il pulpito toscano tra ‘300 e ‘500*, a cura di S. Spirito, Roma 2009, p. 67).

50 Si veda A. Giusti, C. Samarelli, C. Lalli, *Pulpito*, «OPD Restauro», XII, 2000, pp. 211-221.

51 Si veda Venturi 1901-1940, cit., VI, *La scultura del Quattrocento*, 1908, pp. 182-184; G. Morolli, *I cantieri*, in Borsi, Morolli, Quinterio 1979, cit., pp. 75-232 (in particolare pp. 205-208); N. Ben-Aryeh Debby, *Patrons, Artists, Preachers: The Pulpit of Santa Maria Novella (1443-1448)*, «Arte cristiana», XC, 2002, pp. 261-271 (in particolare pp. 265-267); Ead. 2009, cit., pp. 88-97; Ead., *Theatre, Preaching and Art: Antonino and the Pulpit*, «Memorie Domenicane», n.s., XLIII, 2012, pp. 475-484 (in particolare pp. 482-484).

52 «Non siete voi a parlare, ma è lo Spirito del Padre vostro che parla in voi» (Mt 10,20); «il Paràclito, lo Spirito Santo che il Padre manderà nel mio nome, lui vi insegnerà ogni cosa e vi ricorderà tutto ciò che io vi ho detto» (Gv 19,26).

53 «Una donna dalla folla alzò la voce e gli disse: “Beato il grembo che ti ha portato e il seno che ti ha allattato!”. Ma egli [Gesù] disse: “Beati piutosto coloro che ascoltano la parola di Dio e la osservano!”» (Lc 11,27-28).

54 «Le suddette parole, ed i prefati fatti della della Vergine vi si suppon-gono fatti porre d’idea del prenominato fra Andrea Rucellai, sul motivo, che la chiesa era dedicata alla Vergine Maria, col titolo di S. Maria Novel-la» (ASMNFì, I.A.30, p. 61, *sub anno* 1458).

55 Si veda Lippini 1987, cit., pp. 247-252.

56 *Liber constitutionum et ordinationum ordinis fratrum Praedicatorum*, a. 189, § III.

57 Ben-Aryeh Debby 2009, cit., p. 87.

58 Giovanni di Piero del Ticcia, per esempio, tradusse nel marmo la pala progettata dal Brunelleschi per l’altare maggiore della cattedrale di Santa Maria del Fiore (1435-1436); il Buggiano l’altare progettato dallo stesso ma-estro per la scarsella della Sagrestia Vecchia in San Lorenzo (1430-1432).

59 «Questo pulpito sarebbe dunque l’ultima opera nota del Brunelleschi, ma è difficile sapere fino a che punto sia stato fedelmente seguito il suo modello e fino a che punto questo fosse stato da lui definito nella precisa-zione dei particolari e delle decorazioni scultoree» (Bruschi 2006, cit., p. 188).

60 Ben-Aryeh Debby 2009, cit., p. 88.

61 «The pulpit in S. Maria Novella, ... for which a wooden model was prepared by Brunelleschi before 31 August 1443, and of which the con-struction appears to have been completed by Buggiano in 1448. ... there is no documentary evidence that these reliefs depend from designs by Brunelleschi, and this is improbable» (Pope-Hennessy 1958, cit., p. 267).

62 Si veda M.G. Ciardi Duprè dal Poggetto, *Il «Buggiano» scultore*, in *Atti del convegno su Andrea Cavalcanti* 1980, cit., pp. 37-46 (in particolare p. 44).

63 «Nelle storie dei riquadri il Buggiano si è probabilmente mantenuto fedele al modello brunelleschiano: il progetto compositivo di ogni singola scena è così volutamente arcaizzante, da divenire una vera e propria ope-razione archeologica sul terreno del Trecento fiorentino» (*ibidem*).

64 Ricordiamo la dorature del *Monumento funebre a Baldassarre Cossa* (1424-1427) nel battistero fiorentino, dell’*Annunciazione Cavalcanti* (1435 circa) in Santa Croce e dello stesso pulpito esterno di Prato.

65 Venturi 1901-1940, cit., VI, *La scultura del Quattrocento*, 1908, p. 184.

66 La forma del tempio ricorda le celle di cera del favo in cui le api de-positano il miele. Non si può fare a meno di notare il parallelismo “cella/ tempio” e “miele / Verbo divino”. In rapporto al pulpito, tale parallelismo sta a significare che la parola di Dio, pronunciata su di esso, è dolce come il miele per coloro che l’ascoltano (si veda Sal 119,103). Non a caso i pulpiti della cattedrale di Siena e del battistero di Pisa sono entrambi a pianta esa-gonale. Inoltre, poiché sono 6 i giorni della creazione (Gen 2,1-2), il tempio a pianta esagonale sta a significare che il suo architetto è Dio stesso.

67 «In tre delle quattro storie si dà una concezione prospettica, e di pro-spettiva centrale, dello spazio rappresentato all’interno della cornice ... Le storie del Buggiano hanno un punto di vista ravvicinato e sono per così dire riprese con il grandangolare, anche in rapporto alla forma qua-drata del pannello: e quindi s’avvantaggiano della convessità che dilata il quadrato, illusoriamente, in rettangolo. Si aggiunga la caratteristica, per due di esse, di concepire l’immagine del tetto del presepe e della volta a pianta esagonale del tempio per metà come modello reale, per quanto rac-corciato, e quindi in oggetto, e per l’altra metà come immagine virtuale, e quindi rappresentata sul piano (che è poi superficie cilindrica). Un gioco ambiguo tra realtà e rappresentazione» (Borsi 1979, cit., p. 28).

68 «Virgo igitur illa, tunc discalciavit calciamenta pedum suorum, ... Et ea sic in oratione stante, vidi tunc moveri iacentem in utero eius, et illico in momento, et ictu oculi peperit Filium, a quo tanta lux ineffabilis, et splendor exibat, quod sol non esset ei comparabilis, neque candela illa,

quam posuerat senex, quoquomodo lumen reddebat, quia sple(n)dor ille divinus, splendorem materiale candelaē totaliter adnihilaverat, et tam subitus, et momentaneus erat ille modus pariendo, quod ego non poteram advertere, nec discernere quomodo, vel in quo membro pariebat. Verum-tamen statim vidi illum gloriosum Infantem iacentem in terra nudum, et nitidissimum» (Brigitta de Seucia [1303-1373], *Revelationes Sanctae Brigit-tae*, 2 voll., Romae 1628, II, libro 7, cap. 21, pp. 230-231).

69 Ben-Aryeh Debby 2009, cit., p. 91; si veda anche Ead., *The Images of Saint Birgitta of Sweden in Santa Maria Novella in Florence*, «Renaissance Studies. Journal of the Society for Renaissance Studies», XVIII, 2004, 4, pp. 510-526.

70 Si veda Ciardi Duprè dal Poggetto 1980, cit., pp. 37-46 (in particolare p. 44).

71 *L’Assunzione* scolpita da Andrea di Cione detto l’Orcagna, che cam-peggia sulla parte tergale del *Tabernacolo di Orsanmichele*, e quella scolpita da Nanni di Banco, che campeggia sulla cimasa della *Porta della Mandor-la* (fianco sinistro della cattedrale fiorentina).

72 A. Padoa Rizzo, *Per Andrea Orcagna pittore*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», XI, 1981, pp. 835-893 (in particolare p. 883).

73 «Pictores non solum secundum quantitatem laboris, sed magis se-cundum industriam et maiorem peritiam artis, de salario sui artificii magis vel minus rationabiliter postulant sibi solvi. Qui in hoc offen-dunt, quando formant imagines provocativas ad libidinem, non ex pul-critudine sed ex dispositione earum, ut mulieres nudas et huiusmodi. Reprehensibiles etiam sunt, quum pingunt ea, quae sunt contra fidem, quum faciunt Trinitatis imaginem unam personam cum tribus capiti-bus, quod monstrum est in rerum natura; vel in Annuntiatione Virginis parvulum puerum formatum, scilicet Iesum, mitti in uterum Virginis, quasi non esset de substantia Virginis eius corpus assumtum; vel par-vulum Iesum cum tabula litterarum, quum non didicerit ab homine. Sed nec etiam laudandi sunt, quum apocrypha pingunt, ut obstetrices in partu Virginis. Thomae apostolo cingulum suum a Virgine Maria in assumptione sua propter dubitationem eius dimissum, et huiusmodi. In historiis etiam sonctorum [*sic*] seu in ecclesiis pingere curiosa, quae non valent ad devotionem excitandam, sed risum et vanitatem, ut simias et canes insequentes lepores, et huiusmodi, vel vanos ornatus vestimento-rum, superfluum videtur et vanum» (Sant’Antonino, *Summa Theologica in quattuor partes distribuita*, 4 voll., Veronae 1740, III, *Pars tertia*, titolo VIII, cap. IV, col. 321).

74 Il passaggio dal calendario giuliano (in uso fino al 4 ottobre 1582) a quello gregoriano (attualmente in uso) è avvenuto il 15 ottobre 1582, sal-tando dieci giorni (5-14 ottobre) e inserendo un giorno ogni quattro anni (anno bisestile); si veda S. Bartolini, *I fori gnomonici di Egnazio Danti in Santa Maria Novella*, Firenze 2006, pp. 25-26 e 33-35.



---

APPENDICE  
Sacra rappresentazione

---



ATTO I. IL VERBO SI FECE CARNE (GIOVANNI I)

“L’annunciazione” da *Ludus de Nativitate*

da *Ludus de Nativitate*, Benediktbeuern. Munich, Staatsbibliothek, ms. lat. 4660, Carmina Burana, sec. XIII, ff. 99r-104v, in D.M. Bevington, *Medieval Drama*, Boston 1975, pp. 189-190 (rivisto)

*Verbum caro factum est, Alleluia, alleluia. Et habitavit in nobis. Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto.*

ANGELUS: Ave Maria, gratia plena! Dominus tecum. Ne timeas, Maria, invenisti enim gratiam apud Deum. Ecce concipies et paries filium, et vocabis nomen ejus Jesum. Hic erit magnus, et filius Altissimi vocabitur. Super solium David et super regnum ejus sedebit et regnabit in domo Jacob in æternum et regni ejus non erit finis.

MARIA: Quomodo fiet istud, quia virum non cognosco?

ANGELUS: Spiritus sanctus superveniet in te, et virtus altissimi obumbrabit tibi. Ideoque et quod nascetur ex te sanctum, vocabitur filius Dei. Et ecce Elisabeth cognata tua, et ipsa concepit filium in senecta sua. Et hic mensis est sextus illi, quæ vocatur sterilis:quia non erit impossibile apud Deum omne verbum.

MARIA: *Ecce ancilla Domini, fiat mihi secundum verbum tuum.*

ELISABETH: Unde hoc mihi ut veniat mater Domini mei ad me? Ex quo facta est vox salutationis tuæ in auribus meis exsultavit in gaudio infans in utero meo. Benedicta tu in mulieribus, et benedictus fructus ventris tui. Tu quæ portabis pacem hominibus et ante gentes. Et beata quæ credidit quoniam perficientur ea quæ dicta sunt ei a Domino.

MARIA: *Magnificat anima mea Dominum, et exsultavit spiritus meus in Deo salvatore meo, quia respexit humilitatem ancille suæ. Ecce enim ex hoc beatam me dicent omnes generationes, quia fecit mihi magna, qui potens est, et sanctum nomen eius, et misericordia eius in progenies et progenies timentibus eum. Fecit potentiam in brachio suo, dispersit superbos mente cordis sui; deposuit potentes de sede et exaltavit humiles;*

OMNES: *esurientes implevit bonis et divites dimisit inanes. Suscepit Israel puerum suum, recordatus misericordiæ, sicut locutus est ad patres nostros, Abraham et semini eius in sæcula.*

CANTORES: *Hodie Christus natus est, hodie Salvator apparuit; hodie in terra canunt Angeli, lætantur Archangeli; hodie exultant justi dicentes: Gloria in excelsis Deo, alleluia.*

*Il Verbo si fece carne, alleluia, alleluia. E venne ad abitare in mezzo a noi. Gloria al Padre, al Figlio e allo Spirito Santo.*

ANGELO: Ti saluto, o piena di grazia, il Signore è con te. Non temere, Maria, perché hai trovato grazia presso Dio. Ecco concepirai un figlio, lo darai alla luce e lo chiamerai Gesù. Sarà grande e chiamato Figlio dell’Altissimo; il Signore Dio gli darà il trono di Davide suo padre e regnerà per sempre sulla casa di Giacobbe e il suo regno non avrà fine.

MARIA: Come è possibile? Non conosco uomo.

ANGELO: Lo Spirito Santo scenderà su di te, su te stenderà la sua ombra la potenza dell’Altissimo. Colui che nascerà sarà dunque santo e chiamato Figlio di Dio. Vedi: anche Elisabetta, tua parente, nella sua vecchiaia, ha concepito un figlio e questo è il sesto mese per lei, che tutti dicevano sterile: nulla è impossibile a Dio.

MARIA: *Eccomi, sono la serva del Signore, avvenga di me quello che hai detto.*

ELISABETTA: A che debbo che la madre del mio Signore venga a me? Ecco, appena la voce del tuo saluto è giunta ai miei orecchi, il bambino ha esultato di gioia nel mio grembo. Benedetta tu fra le donne e benedetto il frutto del tuo grembo. Tu che porti la pace tra gli uomini e tra le nazioni. E beata colei che ha creduto nell’adempimento delle parole del Signore.

MARIA: *L’anima mia magnifica il Signore e il mio spirito esulta in Dio, mio salvatore, perché ha guardato l’umiltà della sua serva. D’ora in poi tutte le generazioni mi chiameranno beata. Grandi cose ha fatto in me l’Onnipotente e Santo è il suo nome: di generazione in generazione la sua misericordia si stende su quelli che lo temono. Ha spiegato la potenza del suo braccio, ha disperso i superbi nei pensieri del loro cuore; ha rovesciato i potenti dai troni, ha innalzato gli umili;*

TUTTI: *ha ricolmato di beni gli affamati, ha rimandato a mani vuote i ricchi. Ha soccorso Israele, suo servo, ricordandosi della sua misericordia, come aveva promesso ai nostri padri, ad Abramo e alla sua discendenza, per sempre.*

CANTORI: *Oggi Cristo è nato, oggi è apparso il Salvatore; oggi sulla terra cantano gli Angeli, si rallegrano gli Arcangeli; oggi i giusti esultano dicendo: Gloria a Dio nel più alto dei cieli, alleluia.*

La visita dei Magi a Erode e al bambino di Betlemme

da *Incipit Ordo ad Representandum Herodem* (Fleury), Orléans, Bibliothèque de la Ville, ms. 201 (*olim* 178), *Miscellanea Floriacensia*, sec. XIII, pp. 205-214, in Bevington 1975, cit., pp. 57-66 (rivisto)

*Vidimus stellam ejus in Oriente, et venimus cum muneribus adorare Dominum.*

ANGELUS: Nolite timere vos, ecce enim evangelizo vobis gaudium magnum, quod erit omni populo, quia natus est nobis hodie salvator mundi in civitate David. Et hoc vobis signum: Invenietis infantem pannis involutum et positum in præsepio in medio duum animalium.

Gloria in excelsis Deo, et in terra pax hominibus bonæ voluntatis, alleluia, alleluia!

MAGUS 1: Stella fulgore nimio rutilat.

MAGUS 2: Quem venturum olim propheta signaverat.

MAGI: (*vicissim ad invicem*)  
Pax tibi, frater.  
Pax quoque tibi.  
Ecce stella, ecce stella, ecce stella!

MAGUS 1: Eamus ergo et inquiramus eum, offerentes ei munera: aurum, thus, et myrrham; quia scriptum didicimus: Adorabunt eum omnes reges, omnes gentes servient ei.

MAGUS 3: Dicite nobis, O Jerosolimitani cives, ubi est expectatio gentium? Ubi est qui natus est rex Judæorum, quem signis cælestibus agnitum venimus adorare?

ARMIGER: Quæ rerum novitas, aut quæ causa subegit vos ignotas temptare vias? Quo tenditis ergo? Quod genus? Unde domo? Pacemne huc fertis, an arma?

MAGUS 2: Caldei sumus; pacem ferimus;

MAGUS 3: regem regum quærimus, quem natum esse stella indicat, quæ fulgore ceteris clarior rutilat.

ARMIGER: Vivat rex in æternum.

HERODES: Salvete gratia mea.

ARMIGER: Adsunt nobis, domine, tres viri ignoti ab oriente venientes, noviter natum quondam regem quæritantes. Reges sunt Arabum; cum trino munere natum quærunt infantem, quem monstrant sidera regem.

HERODES: Ante venire jube, quo possim singula scire qui sunt, cur veniant, quo nos rumore requirant.

ARMIGER: En Magi veniunt, Et regem natum, stella duce, requirunt.

HERODES: Quæ sit causa viæ? Qui vos, vel unde venitis? Dicite.

*Abbiamo visto la sua stella in Oriente e siamo venuti con doni per adorare il Signore.*

ANGELO: Non temete, ecco vi annunzio una grande gioia, che sarà di tutto il popolo: oggi vi è nato nella città di Davide un salvatore, che è il Cristo Signore. Questo per voi il segno: troverete un bambino avvolto in fasce, che giace in una mangiatoia tra due animali.

Gloria a Dio nel più alto dei cieli e pace in terra agli uomini di buona volontà, alleluia, alleluia!

PRIMO RE: Brilla una Stella dallo straordinario splendore.

SECONDO RE: Il profeta aveva indicato da tempo colui che sta per venire.

I TRE MAGI: (*alternandosi*)  
La pace sia con te, fratello.  
La pace sia anche con te.  
Ecco la Stella! Ecco la Stella! Ecco la Stella!

PRIMO RE: Andiamo dunque e chiediamo di Lui, per offrirgli in dono oro, incenso e mirra. Come abbiamo appreso dalla Scrittura: «A lui tutti i re si prosterneranno, lo serviranno tutte le nazioni».

TERZO RE: Diteci, cittadini di Gerusalemme: dov’è l’atteso dai popoli? Dov’è colui che è nato re dei Giudei, colui che, riconosciuto da segni celesti, siamo venuti ad adorare?

ARMIGERO: Quale novità o quale motivo vi indusse ad affrontare vie ignote? Dove andate? Di quale stirpe siete? Da quale patria provenite? Portate pace o armi?

SECONDO RE: Siamo Caldei; portiamo la pace;

TERZO RE: cerchiamo il Re dei re: la Stella che brilla con maggior splendore di tutte le altre indica che Egli è nato.

ARMIGERO: Viva il Re in eterno.

ERODE: Ti saluti la mia benevolenza.

ARMIGERO: Si avvicinano a noi, o sovrano, tre uomini sconosciuti provenienti dall’Oriente, chiedendo di un re appena nato. I re sono arabi, con tre doni cercano l’Infante che gli astri indicano essere re.

ERODE: Ordina loro di venire qui davanti, affinché io possa sapere con precisione chi sono, perché sono giunti, per quale diceria cercano informazioni presso di noi.

ARMIGERO: Ecco giungono i Magi e, condotti dalla Stella, cercano il Re appena nato.

ERODE: Qual è il motivo del vostro viaggio? Chi siete e da dove venite?



MAGUS 1: Rex est causa viæ; reges sumus ex Arabitis huc venientes. Quærimus en regem regnantibus imperitantem, quem natum mundo lactate Judaica virgo.

HERODES: Regem quem quæritis, natum esse quo signo didicistis?

MAGUS 2: Illum natum esse didicimus in oriente stella monstrante.

HERODES: Si illum regnare creditis, dicite nobis.

MAGUS 3: Illum regnare fatentes, cum mysticis muneribus de terra longinqua adorare venimus, trinum Deum venerantes tribus cum muneribus.

MAGUS 1: Auro regem.

MAGUS 2: Thure Deum.

MAGUS 3: Myrrha mortalem.

MAGUS 1: Vidimus, domine, in prophetarum lineis nasci, Christum in Bethleem Judæ, civitate David, propheta sic vaticinante.

ANGELUS: Bethleem, non es minima in principibus Judæ, ex te enim exiet dux qui regat populum meum Israel; ipse enim salvum faciet populum suum a peccatis eorum.

HERODES: Rex est natus fortiori nobis et potentior. Vereor ne solio nos extrahet regio. Ite, et de puero diligenter investigate, et invento, redeuntes mihi renuntiate, ut et ego veniens adorem eum.

MAGUS 2: Ecce stella in oriente prævisa iterum præcedit nos lucida.

MAGUS 1: Quem non prævalent propria magnitudine cælum, terra atque maria lata capere, de virgineo natus utero ponitur in præsepio.

MAGUS 3: Sermo cecinit quem vaticidicus, stant simul bos et asinus. Sed oritur stella lucida, præbitura Domino obsequia. Quem Balaam ex Judaica nasciturum dixerat prosapia.

MAGUS 2: Hæc nostrorum oculos fulguranti lumine præstrinxit lucida, et nos ipsos provide ducens ad cunabula resplendens fulgida.

OBSTETRIX: Qui sunt hi qui, stella duce, nos adeuntes inaudita ferunt?

MAGUS 1: Nos sumus, quos cernitis, reges Tharsis et Arabum et Saba, dona ferentes Christo nato, regi, Domino, quem, stella ducente, adorare venimus.

OBSTETRIX: Ecce puer adest quem quæritis. Iam properate et adorate, quia ipse est redemptio mundi.

PRIMO RE: Un Re è la causa del nostro viaggio; siamo sovrani in viaggio dall’Arabia. Ora cerchiamo il Re che comanda i regnanti e che, venuto al mondo, è allattato da una vergine giudea.

ERODE: Da quale presagio avete appreso che è nato il Re che cercate?

SECONDO RE: In Oriente abbiamo appreso che Egli è nato perché ce l’ha indicato la Stella.

ERODE: Diteci se credete che Egli regni.

TERZO RE: Professando che Egli regnerà, siamo venuti da terre lontane con doni sacri ad adorarlo, venerando la sua triplice natura divina con tre doni.

PRIMO RE: Oro per il re.

SECONDO RE: Incenso per Dio.

TERZO RE: Mirra per l’uomo.

PRIMO RE: Vedemmo, o signore, nella linea dei profeti nascere Cristo a Betlemme di Giudea, città di David, come era stato vaticinato dal profeta.

ANGELO: E tu, Betlemme terra di Giuda, non sei davvero il più piccolo capoluogo di Giuda: da te uscirà infatti un capo che pascerà il mio popolo, Israele: egli infatti salverà il suo popolo dai suoi peccati.

ERODE: È nato un Re più forte e più potente di noi, temo che ci sottragga il trono. Andate, investigate diligentemente sull’Infante e, trovato, quando ritornate venite a riferirmi, affinché anch’io vada ad adorarlo.

SECONDO RE: Ecco la Stella che già avevamo visto in Oriente, di nuovo ci precede splendente.

PRIMO RE: Colui che, nato dal grembo di una Vergine, il cielo, la terra e i mari sconfinati non riescono a contenere con la propria estensione, è posto in una mangiatoia.

TERZO RE: Secondo quanto ha indicato la profezia, insieme a lui stanno un bue e un asino. Ma sorge la Stella splendente per offrire lodi al Signore, colui che Balaam aveva profetizzato sarebbe nato da stirpe giudaica.

SECONDO RE: La Stella con il suo immenso splendore ha abbagliato i nostri occhi, rilucendo fulgida mentre ci guidava alla culla.

LEVATRICE: Chi sono costoro che, guidati dalla Stella, ci portano notizie straordinarie?

PRIMO RE: Noi che vedete siamo i re di Tarso, dell’Arabia e di Saba, portiamo doni al neonato Cristo Re Signore, che siamo venuti ad adorare condotti dalla Stella.

LEVATRICE: Ecco l’Infante che stavate cercando; affrettatevi e adoratelo, poiché Egli è la redenzione del mondo.

MAGUS 2: Salve, rex sæculorum! Salve, Deus deorum! Salve, salus mortuorum!

MAGUS 1: Suscipe, rex, aurum, regis signum.

MAGUS 3: Suscipe myrrham, signum sepulturæ.

MAGUS 2: Suscipe thus, tu vere Deus.

ANGELUS: Impleta sunt omnia quæ prophetice scripta sunt. Ite, viam remeantes aliam, nec delatores tanti regis puniendi eritis.

MAGUS 3: Deo gratias! Surgamus ergo visione moniti angelica, et calle mutate lateant Herodem quæ vidimus de puero.

*O admirabile commercium! Creator generis humani, animatum corpus sumens, de Virgine nasci dignatus est: et procedens homo sine semine, largitus est nobis suam deitatem.*

## ATTO II. E VENNE AD ABITARE IN MEZZO A NOI (GIOVANNI I) Narrazione del Vangelo

Luca 2:39-40 & 52  
Et ut perfecterunt omnia secundum legem Domini, reversi sunt in Galilæam. Puer autem crescebat, et confortabatur plenus sapientia: et gratia Dei erat in illo. Et Jesus proficiebat sapientia, et ætate, et gratia apud Deum et homines.

Matteo 3:13-17  
Tunc venit Jesus a Galilæa in Jordanem ad Joannem, ut baptizaretur ab eo. Joannes autem prohibebat eum, dicens: Ego a te debeo baptizari, et tu venis ad me? Respondens autem Jesus, dixit ei: Sine modo: sic enim decet nos implere omnem justitiam. Tunc dimisit eum. Baptizatus autem Jesus, confestim ascendit de aqua, et ecce aperti sunt ei cæli: et vidit Spiritum Dei descendentem sicut columbam, et venientem super se. Et ecce vox de cælis dicens: Hic est Filius meus dilectus, in quo mihi complacui.

Luca 3:23  
Et ipse Jesus erat incipiens quasi annorum triginta.

Matteo 4:23, 24a & 25a  
Et circuibat Jesus totam Galilæam, docens in synagogis eorum, et prædicans Evangelium regni: et sanans omnem languorem, et omnem infirmitatem in populo. Et abiit opinio ejus in totam Syriam ... Et secutæ sunt eum turbæ multæ.

SECONDO RE: Salve, Re dei secoli. Salve, Dio degli dei. Salve, salvezza dei mortali!

PRIMO RE: Accetta, o Re, l’oro segno di regalità.

TERZO RE: Accetta la mirra, segno di sepoltura.

SECONDO RE: Accetta l’incenso, tu vero Dio.

ANGELO: Si sono avverate tutte le profezie che erano state scritte. Andate, ritornate per altra via e non dovrete essere puniti per avere riferito di un così grande re.

TERZO RE: Grazie a Dio! Alziamoci, dunque, dopo l’avvertimento dell’Angelo e, preso un altro sentiero, nascondiamo ad Erode che abbiamo visto l’Infante.

*O meraviglioso scambio! Il Creatore del genere umano ha preso un’anima e un corpo ed è nato da una Vergine. Fatto uomo senza opera d’uomo, ci dona la sua divinità.*

Quando ebbero tutto compiuto secondo la Legge del Signore, fecero ritorno in Galilea. Il bambino cresceva e si fortificava, pieno di sapienza, e la grazia di Dio era sopra di lui. E Gesù cresceva in sapienza, età e grazia davanti a Dio e agli uomini.

In quel tempo, Gesù dalla Galilea andò al Giordano da Giovanni per farsi battezzare da lui. Giovanni però voleva impedirglielo, dicendo: «Io ho bisogno di essere battezzato da te, e tu vieni da me?» Ma Gesù gli disse: «Lascia fare per ora, poiché conviene che così adempiamo ogni giustizia». Allora Giovanni lo lasciò fare. Appena battezzato, Gesù uscì dall’acqua: ed ecco si aprirono i cieli, ed egli vide lo Spirito di Dio scendere come una colomba e venire su di lui. Ed ecco una voce dal cielo che disse: «Questi è il Figlio mio prediletto, nel quale mi sono compiaciuto».

Gesù quando incominciò il suo ministero aveva circa trent’anni.

Gesù percorreva tutta la Galilea, insegnando nelle loro sinagoghe e predicando la buona novella del Regno e curando ogni sorta di malattie e di infermità nel popolo. La sua fama si sparse per tutta la Siria ... E grandi folle cominciarono a seguirlo.



La resurrezione di Lazzaro

da *Suscitatio Lazari, Hilarius*. Paris, Bibliothèque Nationale, ms. lat. 1133I, *Hilarii Versus et Ludi*, sec. XII, ff. 9r-10v, in Bevington 1975, cit., pp. 156-163 (rivisto)

MARTHA: O sors tristis! O sors dura,  
MARIA: cujus gravis est censura!  
MARTHA: Languet frater, et nos vere facit sibi condolere.  
  
MARIA: Sed tu, Deus, miserere, cuique potes tu medere.  
JUDÆI 1: Quia quem tu diligis infirmatur graviter, ad te jussi fuimus venire celeriter.  
JESUS: Morbus iste, fratres mei, non ad mortem erit ei; sed evenit ut per eum manifestem vobis Deum.  
JUDÆI 2: Qui summus es medicus, ægrum nostrum visita, ut tibi deserviat, sospitate reddita.  
JESUS: Ecce dormit Lazarus quem decet ut visitem. Vadam illuc igitur, ut a somno excitem.  
MARIA: Facta sum misera, et soror altera, per fratris funera. Nunc dolor habeo: mortuus est frater meus, per quem ego ploro.  
  
JUDÆI 2: Cesset talis gemitus, cesset mæror penitus, cessentque suspiria.  
JUDÆI 1: Talis lamentatio, talis ejulatio non est necessaria. Non per tales lacrimas visum fuit animas redisse corporibus.  
JUDÆI 2: Cessent ergo lacrimæ, quæ defunctis minime proderunt hominibus.  
MARTHA: Mors execrabilis! Mors detestabilis! Mors mihi flebilis! Heu mihi, miserere! Quia est frater mortuus, cur debeo vivere? Heu mihi, miserere! Quia est frater mortuus, cur debeo vivere?  
  
JUDÆI 1: Tolle fletum, quæsumus; nihil enim possumus per fletum proficere.  
JUDÆI 2: Insistendum fletibus esset, si quis talibus posset reviviscere.  
  
JESUS: Non est sicut creditis; inmo jam defunctus est. Sed in Patris nomine nobis suscitandus est.  
MARTHA: Si venisses primitus, heu mihi, non esset hic gemitus. Frater meus, te pèrdidi! Quod in vivum poteras, heu mihi, hoc defuncto conferas. Frater meus, te pèrdidi! Petis Patrem quid libet, heu mihi, statim Pater exhibet. Frater meus, te pèrdidi!

MARTA: O triste sorte! O dura sorte,  
MARIA: il cui giudizio è crudele!  
MARTA: Nostro fratello langue e davvero ciò ci fa soffrire intensamente con lui.  
MARIA: Ma tu, Signore, abbi pietà di colui che puoi curare.  
GIUDEI 1: Perché [colui che] tu ami è gravemente malato, ci è stato comandato di venire da te repentinamente.  
GESÙ: Questa malattia, fratelli miei, non lo accompagnerà fino alla morte, ma ciò è accaduto affinché attraverso di lui io mostri a voi Dio.  
GIUDEI 2: Tu che sei il più grande dei guaritori visita il nostro infermo, affinché possa servirti devotamente una volta rimesso in salute.  
GESÙ: Ecco, Lazzaro dorme, è nostro dovere andare a visitarlo. Devo andare laggiù dunque, per risvegliarlo dal suo sonno.  
MARIA: Sono infelice, e anche mia sorella, a causa della morte di nostro fratello. Ahi, il mio dolore, ora mio fratello è morto, per questo lo piango.  
GIUDEI 2: Che cessi questo pianto, cessate completamente il lutto, e cessate questi sospiri.  
GIUDEI 1: Un tale lamento, un tale affanno, è insensato. Non attraverso tali lacrime sono state viste le anime ritornare nei loro corpi.  
GIUDEI 2: Cessate dunque le lacrime, che a dire la verità poco hanno giovato ai defunti.  
MARTA: Morte esecrabile! Morte detestabile! Morte che mi rendi infelice! Povera me, miserabile! Giacché mio fratello è morto, perché io dovrei vivere? Povera me, miserabile! Giacché mio fratello è morto, perché io dovrei vivere?  
GIUDEI 1: Terminate i pianti, vi supplichiamo; infatti con il pianto non possiamo compiere nulla.  
GIUDEI 2: Il pianto sarebbe stato necessario se qualcuno fosse mai resuscitato in questo modo.  
GESÙ: Non è come credete; al contrario, è già morto. Ma nel nome del Padre dobbiamo riportarlo da noi.  
MARTA: Se fossi venuto prima, povera me, non ci sarebbe stato qui un lutto. Amato fratello, ti ho perduto! Ciò che avresti potuto fare per un uomo in vita, povera me, possa tu donarlo a questo defunto. Amato fratello, ti ho perduto! Qualsiasi cosa tu chieda al Padre, povera me, il Padre te la concede immediatamente. Amato fratello, ti ho perduto!

JESUS: Nunc comprimas has lacrimas et luctum qui te urget. Frater tuus est mortuus, sed facile resurget.  
MARTHA: Resurgere et vivere fratrem meum affirmo, Tunc denique cum utique resurget omnis homo.  
JESUS: Immo, soror, non despera, nam sum ego vita vera; et quicumque credet ita vivet in me, qui sum vita. Et qui vivens in me credet, mors ad illum non accedet. Credis, Martha, fore verum quod sit talis ordo rerum?  
MARTHA: Te Christum, Dei filium, ad hos nostrum exilium venisse in auxilium ego credo. Jesus adest, soror carissima; cesset luctus, et cesset lacrima; ipsum prece flectas humillima, ut redeat ad fratrem anima.  
MARIA: Nullius solatio mea desolatio valet umquam auferri. Sed credo consilium per te, Dei filium, posse mihi conferri. Tu ergo qui potens es, qui mitis et clemens es, ad tumulum venito; fratrem meum suscita, quem mors carni dedita surripuit tam cito. Hic eum posuimus – ecce locus, Domine – quem in Patris poscimus suscitari nomine.  
  
JESUS: Sustollatis lapidem qui superest tumulo, ut resurgat Lazarus coram omni populo!  
JUDÆI 2: Fetorem non poteris sustinere mortui; namque fetens graviter funus est quadridui.  
JESUS: Pater, Verbum tuum clarifica, Lazarumque, precor, vivifica; sic filium mundo notifica, Pater, in hac hora.  
*Videns Dominus flentes sorores Lazari ad monumentum, lacrimatus est coram Judæis, et clamabat: Lazare, veni foras.*  
Ecce vivit! Nunc ipsum solvite, et solutum abire sinite.  
LAZARUS: Ecce quæ sunt Dei magnalia, vos vidistis, et hæc et alia. Ipse cælum fecit et maria; mors ad ejus tremit imperia. Tu magister, tu rex, tu Dominus, tu populi delebis facinus. Quod præcipis, illud fit protinus. Regni tui non erit terminus.

GESÙ: Ora frena queste lacrime e il dolore che ti assale. Tuo fratello è morto, ma risusciterà senza indugio.  
MARTA: Io credo che mio fratello si alzerà di nuovo e vivrà finalmente nel momento in cui, sicuramente, l’intera umanità risorgerà.  
GESÙ: Al contrario, sorella, non disperare, io sono la resurrezione e la vita; chi crede in me, anche se muore, vivrà; Chiunque vive e crede in me, non morrà in eterno. Credi tu, Marta, in verità che questo sarà l’ordine delle cose?  
MARTA: Sì, io credo che tu sei Cristo, il figlio di Dio, venuto ad aiutarci in questo nostro esilio. Gesù è qui, mia cara sorella: cessa il lutto e le lacrime; convincilo con un’umile preghiera affinché l’anima possa ritornare da nostro fratello.  
MARIA: Il mio dolore non potrà mai essere cancellato dalla consolazione di nessuno. Ma credo che la comprensione possa essermi concessa da te, figlio di Dio. Pertanto, tu che sei onnipotente, tu che sei gentile e misericordioso, vieni alla tomba; risveglia mio fratello che la morte, quando il corpo ha ceduto, ha portato via così frettolosamente. L’abbiamo posto qui. Ecco il luogo, o Signore, di chi in nome del Padre chiediamo che sia risvegliato.  
GESÙ: Togliete la pietra che copre la tomba, affinché Lazzaro possa rialzarsi davanti a tutta la gente!  
GIUDEI 2: Non potrai sopportare il fetore di un defunto; in realtà, il fetore è davvero forte, è morto da quattro giorni.  
GESÙ: Padre, illustra la tua Parola, e, ti prego, riporta in vita Lazzaro; fai conoscere tuo figlio al mondo, Padre, in questo momento.  
*Il Signore, vedendo le sorelle di Lazzaro piangere presso la tomba, scoppiò in pianto davanti ai Giudei e gridò: Lazzaro, vieni fuori.*  
Ecco, vive! Ora scioglietelo e lasciatelo andare.  
LAZARUS: Guardate, le potenti opere di Dio, le avete viste con i vostri occhi, questa e altre. Ha fatto i cieli e i mari; la morte trema di fronte alla sua maestà. Tu, nostro maestro, nostro re, nostro Signore, distruggerai la malvagità delle genti. Qualunque cosa tu comandi, si compie immediatamente. Il tuo regno non avrà mai fine.

Christus factus est

*Christus factus est pro nobis obediens usque ad mortem, mortem autem crucis. Propter quod et Deus exaltavit illum, et dedit illi nomen quod est super omne nomen.*

*Cristo si è fatto obbediente per noi fino alla morte e alla morte in croce. Per questo Dio l’ha esaltato e gli ha dato il nome che è al di sopra di ogni altro nome.*

Strepitus

Una parentesi di caos che rispecchia la perdita della luce del mondo (forte rumore caotico temporaneo).



ATTO III. E NOI VEDEMMO LA SUA GLORIA (GIOVANNI I)

Discesa di Cristo agli Inferi (greco)

dall’*Evangelium Nicodemi, Gesta Salvatoris*. Codex Einsiedlensis, Einsiedeln Stiftsbibliothek, ms. 326, sec. x  
da *The Gospel of Nicodemus*, a cura di C.H. Kim, Toronto 1973 (rivisto)

NARRATOR: Eramus tunc in inferis, cum omnes qui obdormierunt ex quo tempore initionis sæculorum. Et media nox orietur lux quasi solis; et illuminati fuerimus, et vidimus ad invicem. Et statim pater noster Abraham junctus est cum prophetis et patriarchis, et simul impleti sunt lætitia et dixerunt ad invicem:

PROPHETÆ: Ista lux de fonte magna lucis.

NARRATOR: Æsaïas propheta, qui ibi erat, dixit:

ÆSAIAS: Ipsa lux de Patris, et de Filii, et de Spiritus Sancti; de quo prædicavi cum eram vivus, dicens, terra Zabulon et terra Nephtalim, populus qui sedebat in tenebris vidit lucem magnam.

NARRATOR: Tunc advenit in medio eorum alius, asceta de deserto; et patriarchæ dixerunt ad eum:

PROPHETÆ: Quis es tu?

NARRATOR: Et dixit ille:

JOHANNES BAPTISTA: Ego sum Johannes, ultimus prophetarum, qui fecit semitas Filii Dei planas, annuntians populo pænitentiam ad remissionem peccatorum. Filius Dei venit ad me; et, eum videns de longe, dixi: Ecce Agnus Dei, qui tollis peccatum mundi. Ego baptizavi eum in flumine Jordanis, et vidi quoque quasi columbam Spiritum Sanctum venientem super eum; et audiui vocem Dei: Hic est Filius meus dilectus in quo bene complacui. Et propter quod iste misit me annuntiare ad vos quia Filius Dei unigenitus veniet hic ut omnis qui credit in eum, salvatus erit, et qui non credit in eum, condemnatus erit. Propter quod dixi vobis, ut quando videbitis eum, adorabitis eum.

NARRATOR: Et cum omnes in talis lætitia Satan heres tenebrarum venit, et dixit ad Inferum:

SATAN: O omnia devorandus et insatiabilis, exaudi verba mea. Est de genere Judæorum homo vocatus Jesus, nominandus se Filius Dei; et ut homo, Judæi crucifigerunt eum; et nunc quando occisus est, preparati sitis ut religemus eum hic. Quia ubicumque invenit servos meos, persequitur eos; et quoscumque curvos, cæcos, claudos, leprosos vel tales, verbo unico eos curavit; et multos quos preparavi ut sepelire, etiam illos iterum vivificavit verbo unico.

NARRATOR: Inferus respondit:

INFERUS: Heres tenebrarum, filius destructionis, dæmon, ita nunc tu

NARRATORE: Abitavamo nell’Ade con tutti i morti dell’eternità. E nell’ora di mezzanotte risplendette una luce come quella del sole; ne restammo tutti illuminati e ci vedemmo l’un l’altro. E subito nostro padre Abramo e con lui i patriarchi e i profeti furono ripieni di gioia e dissero l’un l’altro:

PROFETI: Questa luce viene da un luminare grande.

NARRATORE: Il profeta Isaia, che era là presente, disse:

ISAIA: Questa luce viene dal Padre, dal Figlio, e dallo Spirito Santo; come ho profetizzato quando ero ancora tra i vivi, dicendo, la terra di Zabulon e la terra di Neftali, il popolo immerso nelle tenebre, videro una grande luce.

NARRATORE: Dal deserto venne là in mezzo un asceta e i patriarchi gli domandarono:

PROFETI: Chi sei tu?

NARRATORE: Ed egli rispose:

GIOVANNI BATTISTA: Io sono Giovanni, l’ultimo dei profeti, colui che ha appianato le vie del Figlio di Dio, e ha annunziato al popolo la penitenza nella remissione dei peccati. Venne da me il figlio di Dio e, vedutolo, da lontano, dissi al popolo: «Ecco l’agnello di Dio che toglie il peccato dal mondo». Io lo battezzai nel fiume Giordano e vidi, come colomba, lo Spirito Santo discendere su di lui, e udii la voce di Dio Padre che gli diceva: «Questo è mio figlio diletto, nel quale mi sono compiaciuto». Per questo mi ha mandato anche da voi per annunziare che l’unigenito figlio di Dio viene quaggiù affinché chiunque crede in lui sia salvo, e chiunque non crede sia condannato. Dico quindi a tutti voi di venerarlo tutti, non appena lo vedrete.

NARRATORE: E mentre tutti si godevano questa gioia, venne Satana, l’erede delle tenebre, e disse all’Ade:

SATANA: O tu che divori tutto e sei insaziabile, ascolta le mie parole. Esiste un certo Gesù della stirpe degli Ebrei, egli chiama se stesso figlio di Dio; ed essendo un uomo gli Ebrei lo hanno crocifisso, siate pronti poiché potremmo rinchiuderlo qui. Ovunque trovava dei miei servi, li perseguitava, e quelli che io avevo reso storpi, ciechi, lebbrosi, zoppi o simili, li guariva solo con una parola; e diede vita a molti che erano ormai pronti per essere sepolti, solo con la parola.

NARRATORE: L’Ade rispose:

ADE: O erede delle tenebre, figlio della perdizione, diavolo, tu mi hai

mihi dixisti quia multos quos preparasti ut sepelire, vivificavit iterum verbo unico. Et si alios liberavit de sepulcro, quomodo et quale virtute tenebimus eum? Unus ex vivis unico verbo per vim traxit, Lazarus de visceribus meis: et credo quia ipse est de quo dicis. Et Lazarus, non quasi corpus mortuus, sed quasi aquila, volavit ex me. Et ipse te dico: per tenebras in quibus vivimus, sit eum hic inferras, ne unus ex mortuis me manebit in eas.

NARRATOR: Dum Satan et Inferus sic loquerentur ad invicem, facta est vox ut tonitruum, dicens:

JESUS: Tollite portas, principes, vestras et elevamini portæ æternales; et introibit Rex gloriæ.

NARRATOR: Cum audivit Inferus, dixit ad Satanam:

INFERUS: Exi, si tu potes, et resiste eo.

NARRATOR: Satan ergo exivit foras. Tunc Infernus dixit dæmoniis suis:

INFERUS: Bene et fortiter religate portas æreas; quia si intrasset hic, mala prehendet nos.

NARRATOR: Cum audierunt hic majores, inciperunt maledixere eo, dicentes:

PROPHETÆ: O omnia devorandus et insatiabilis! Aperi, ut intret Rex gloriæ.

NARRATOR: Tunc, iterum facta est vox dicens:

JESUS: Tollite portas. Inferus!

NARRATOR: Audiens iterum vocem, respondit quasi ignorat, et dixit:

INFERUS: Quis est Rex gloriæ?

NARRATOR: Angeli Domini dixerunt:

ANGELI: Dominus fortis et potens, Dominus potens in prælio.

Narrator: Et statim cum verbis illis, portas aënas confractæ sunt, et vectes ferreos destructæ sunt, et omnes mortes qui ligati fuerunt exierunt ex carceris, et nos cum illis. Et Rex gloriæ intravit in forma hominis, et omnia loca Inferi illuminati sunt.

NARRATOR: Statim Inferus clamavit:

INFERUS: Victi sumus a te. Heu nobis! Sed quis es tu, et quid es tu, qui venis sine peccatis, mites et exaltus, servus et dominus, miles et rex, qui habes potestas super mortuos et vivos? Confixus est super crucem, et jactus in sepulcro; et nunc liber es tu, et destruxisti omnem potestatem nostrum. Es tu Jesus de quo narravit Satan, quod per crucem et mortem totum mundum accepturus esse?

NARRATOR: Tunc Rex gloriæ prehendit principem satrapam Satanam a capite, et tradidit eum angelis suis, et dixit:

detto or ora che, con la sola parola, egli ha dato la vita a molti che erano ormai pronti per essere sepolti. Se ha liberato altri dal sepolcro, come e con quale forza potrà essere egli trattenuto presso di noi? Uno tra i vivi lo strappò dalle mie viscere con la sola parola: penso che costui sia quello di cui tu hai parlato. E Lazzaro infatti fuggì da me non come morto, ma come un’aquila, è volato fuori da me. Questo ti dico: per le tenebre che ci circondano, se tu lo porti quaggiù, non rimarrà più alcun morto.

NARRATORE: Mentre Satana e l’Ade parlavano così tra loro, ci fu una voce grande come un tuono, che diceva:

GESÙ: Alzate le vostre porte, o principi, aprite le vostre porte eterne ed entrerà il Re della gloria.

NARRATORE: L’Ade udì e disse a Satana:

ADE: Esci e resistigli, se puoi.

NARRATORE: Satana dunque venne fuori, e l’Ade disse ai suoi demoni:

ADE: Rafforzate bene le porte bronzee; se Egli entra qui guai a noi.

NARRATORE: Udito ciò, i primi padri incominciarono a disprezzarlo, dicendo:

PROFETI: O tu che divori tutto e sei insaziabile, apri affinché possa entrare il Re della gloria.

NARRATORE: Venne allora una voce che diceva:

GESÙ: Aprite le porte, Inferi!

NARRATORE: Udata questa voce per la seconda volta, l’Ade rispose come se non lo conoscesse, dicendo:

ADE: Chi è questo Re della gloria?

NARRATORE: Gli angeli del Signore gli risposero:

ANGELI: Un Signore forte e potente, un Signore potente in guerra.

NARRATORE: A queste parole, le porte bronzee furono subito infrante e ridotte a pezzi, le sbarre di ferro polverizzate, e tutti i morti, legati in catene, furono liberati e noi con essi. Ed entrò, come un uomo, il re della gloria e furono illuminate tutte le tenebre dell’Ade.

NARRATORE: L’Ade subito gli gridò:

ADE: Siamo stati vinti, guai a noi! Ma chi sei tu e che sei tu che senza peccato sei venuto qui, sei umile e alto, servo e padrone, soldato e re, ed eserciti la tua autorità sui morti e sui vivi? Tu sei stato inchiodato alla croce, deposto nel sepolcro, e ora sei diventato libero e hai distrutto tutta la nostra potenza. Sei tu dunque Gesù del quale ci ha parlato Satana e che per opera della croce e della morte sei in procinto di ereditare tutto il mondo?

NARRATORE: Poi il Re della gloria afferrò per il capo l’archisatrapo Satana e lo consegnò agli angeli, dicendo:



JESUS: Cum vinculis ferreis ligate manus ejus et pedes ejus, et os ejus.

NARRATOR: Tunc traduxit eum Infero, et dixit:

JESUS: Tolli eum, et tene eum usque ad secundum adventum meum.

NARRATOR: Rex gloriæ extendit dexteram suam, et tenuit majorem nostrum Adam, et elevavit eum. Tunc vertens se ad omnes alios, dixit:

JESUS: Venite omnes cum me, qui mortui sunt per lignum quem tetegit: ecce, ego resuscitabo vos omnes per lignum crucis.

NARRATOR: Et Salvator benedixit Adam per signum crucis in fronte et fecit idem patriarchis et prophetis, et martyribus, et majoribus.

*Redemisti nos, Domine Deus, in sanguine tuo, ex omni tribu, et lingua, et populo, et natione: et fecisti nos Deo nostro regnum.*

NARRATOR: Et tollit eos et saltavit ex infero. Hæc omnia vidimus et audivimus. Et caritas Dei, ipsi Patris, et gratia Domini nostri Jesu Christi, et communio Spiritus Sancti sit vobiscum omnibus.

GESÙ: Con catene ferree legategli mani e piedi, collo e bocca.

NARRATORE: Poi lo diede in potere dell’Ade, dicendo:

GESÙ: Prendilo e tienilo fino alla mia seconda venuta.

NARRATORE: Il Re della gloria stese la sua mano destra, afferrò e drizzò il primo padre Adamo. Si rivolse poi a tutti gli altri e disse:

GESÙ: Dietro di me voi tutti che siete morti a causa del legno toccato da costui: ecco, infatti, che io vi faccio risorgere tutti per mezzo del legno della croce.

NARRATORE: Il Salvatore benedisse Adamo con il segno della croce sulla sua fronte, ed egualmente fece per i patriarchi, i profeti, i martiri, i primi padri.

*Ci hai redenti, o Signore, con il tuo sangue, da ogni tribù, lingua, popolo e nazione e hai fatto di noi un regno per il nostro Dio.*

NARRATORE: E presili, uscì dall’Ade. Abbiamo visto e udito tutte queste cose. L’amore di Dio Padre, la grazia del Signore nostro Gesù Cristo e la comunione dello Spirito Santo sia con voi tutti.

### La visita al sepolcro

da *St. Lambrecht*. Graz, Universitätsbibliothek, ms. II. 798, Brev., Monasterii Sancti Lamberti, sec. XII ex., ff. 52r-53r (A), in Bevington 1975, cit., pp. 36-38 (rivisto)

*Angelus autem Domini descendit de cælo, et accedens revolvit lapidem, et sedebat super eum, alleluia, alleluia.*

MULIER 1: Quis revolvit nobis ab ostio lapidem quem tegere sacrum cernimus sepulchrum?

ANGELUS: Quem quæritis, o tremulæ mulieres, in hoc tumulto plorantes?

MULIER 2: Jesus Nazarenum crucifixem quærimus.

ANGELUS: Non est hic quem quæritis. Venite, et videte locum ubi positus erat Dominus, alleluia, alleluia. Sed cito euntes nuntiate discipulis ejus et Petro quia surrexit Jesus.

MULIER 3: Ad monumentum venimus gementes, angelum Domini sedentem vidimus et dicentem qui surrexit Deus.

*Victimæ paschali laudes immolent Christiani. Agnus redemit oves: Christus innocens Patri reconciliavit peccatores. Mors et vita duello conflixere mirando: dux vitæ mortuus, regnat vivus. Dic nobis Maria, quid vidistis in via? Sepulchrum Christi viventis, et gloriam vidi resurgentis: Angelicos testes, sudarium, et vestes. Surrexit Christus spes mea: præcedet suos in Galilæam. Scimus Christum surrexisse a mortuis vere: tu nobis, victor Rex, miserere.*

*Un angelo del Signore, sceso dal cielo, si accostò, rotolò la pietra e si pose a sedere su di essa, alleluia, alleluia.*

DONNA 1: Chi rotolerà via per noi la pietra dall’ingresso del sacro sepolcro?

ANGELO: Chi cercate, o donne tremanti, piangendo su questa tomba?

DONNA 2: Cerchiamo Gesù di Nazareth che è stato crocifisso.

ANGELO: Non è qui colui che cercate, ma correte ad annunciare ai suoi discepoli e a Pietro che Gesù è risorto. Ecco il luogo dove l’avevano deposto, alleluia, alleluia.

DONNA 3: Piangendo siamo venute alla tomba, abbiamo visto seduto un angelo del Signore che diceva che Dio è risorto.

*Alla vittima pasquale s’innalzi oggi il sacrificio di lode. L’Agnello ha redento il suo gregge, l’Innocente ha riconciliato noi peccatori col Padre. Morte e Vita si sono affrontate in un prodigioso duello: il Signore della vita era morto, ma ora, vivo, trionfa. Raccontaci, Maria, che hai visto sulla via? La tomba del Cristo vivente, la gloria del Cristo risorto, e gli angeli suoi testimoni, il sudario e le sue vesti. Cristo, mia speranza, è risorto: precede i suoi in Galilea. Sì, ne siamo certi: Cristo è davvero risorto: tu, Re vittorioso, abbi pietà di noi.*

MULIER 1: Cernitis, o socii, ecce linteamina et sudarium,

MULIER 2: et corpus non est in sepulchro inventum.

MULIER 3: Surrexit Dominus de sepulchro.

DONNA 1: Guardate, amici, guardate le bende e il sudario,

DONNA 2: e il corpo non si trova nel sepolcro.

DONNA 3: Il Signore è resuscitato dal sepolcro.

### In cammino per Emmaus

da *Ordo ad Peregrinum in Secunda Feria Paschæ ad Vesperas* (Beauvais). Paris, Bibliothèque Nationale, Nouvelles Acquisitions, ms. lat. 1064, *Miscellanea liturgica*, sec. XII, ff. 8r-11v, in Bevington 1975, cit., pp. 45-49 (rivisto)

JESUS: Qui sunt hi sermones quos confertis ad invicem ambulantes, et estis tristes?

CLEOPHAS: Tu solus peregrinus es in Jerusalem, et non cognovisti quæ facta sunt in illa his diebus?

JESUS: Quæ?

CLEOPHAS: De Jesu Nazareno, qui fuit vir propheta, potens in opere.

DISCIPULUS: Et sermone coram Deo et omni populo. Quem Judæi damnaverunt et in cruce occiderunt, et nos quidem sperabamus quod nos esset redempturus.

CLEOPHAS: Jam tres dies abierunt, facta ista quod fuerunt; et nos quædam terruerunt, quæ sepulchrum reviserunt vacuumque reppererunt.

DISCIPULUS: Sed ex nostris cucurrerunt, qui sic cuncta reppererunt, sicut illæ retulerunt, sed ipsum non invenerunt.

JESUS: O cum sitis ejus discipuli, cur tam stulti, tardi, increduli, ignoratis ab ortu sæculi quæ prophetæ dixere singuli? Nonne Christum pati oportuit et intrare gloriam decuit? Hæc Moyses significaverat, Isaïas idem prædixerat, Oblatus est, inquit, cum voluit et peccata nostra sustinuit. Ne moremur, fratres, diutius, jam oportet nos ire longius.

*Mane nobiscum, quoniam advesperascit, et inclinata est jam dies, alleluia, alleluia.*

JESUS: Et intravit cum illis, et factum est dum recumberet cum eis: Accepit panem, benedixit, ac fregit, et porrigebat eis.

CLEOPHAS: Nonne cor nostrum ardens erat in nobis de Jesu, dum loqueretur nobis in via et aperitet nobis scripturas?

CLEOPHAS ET DISCIPULUS: Heu, miseri, heu! Miseri, heu! Miseri! Ubi erat sensus noster? Quo intellectus abierat?

GESÙ: Che sono questi discorsi che state facendo fra voi durante il cammino? E perché siete mesti?

CLEOPA: Tu solo sei così forestiero in Gerusalemme da non sapere ciò che vi è accaduto in questi giorni?

GESÙ: Che cosa?

CLEOPA: Tutto ciò che riguarda Gesù Nazareno, un uomo che fu un profeta, potente nelle opere.

DISCEPOLO: E nelle parole, davanti a Dio e a tutto il popolo. Colui che i Giudei hanno condannato a morte e hanno crocifisso, e colui che ciò nonostante speravamo ci avrebbe redenti.

CLEOPA: Già sono passati tre giorni, da quando queste cose sono accadute; ma alcune donne ci hanno sconvolti, hanno visitato di nuovo il sepolcro e l’hanno trovato vuoto.

DISCEPOLO: Alcuni dei nostri sono andati al sepolcro e hanno trovato tutto come avevano detto le donne, ma lui non l’hanno visto.

GESÙ: Voi che siete i suoi discepoli, perché siete così stolti e tardi di cuore, increduli nel credere la parola che i profeti hanno annunciato dall’inizio dei tempi? Non bisognava che il Cristo sopportasse queste sofferenze per entrare nella sua gloria? Mosè ha predetto queste cose, Isaïa ha preannunciato lo stesso, è stato sacrificato, disse, secondo la sua volontà, e ha redento i nostri peccati. Non indugiamo oltre, fratelli miei, è necessario che ora andiamo più lontano.

*Resta con noi perché si fa sera e il giorno già volge al declino, alleluia, alleluia.*

GESÙ: Egli entrò con loro e quando fu a tavola con loro: Prese il pane, disse la benedizione, lo spezzò e lo diede loro.

CLEOPA: Non ci ardeva forse il cuore nel petto per Gesù mentre conversava con noi lungo il cammino, quando ci spiegava le Scritture?

CLEOPA E DISCEPOLO: Ahimè, poveri noi, ahimè! Poveri noi, ahimè! Poveri noi! Dov’era la nostra comprensione? Dov’è svanito il nostro discernimento?



JESUS: Pax vobis. Ego sum. Nolite timere. Quid turbati estis, et cogitationes ascendunt in corda vestra?

*Mitte manum tuam, et cognosce loca clavorum, alleluia: et noli esse incredulus, sed fidelis, alleluia.*

CLEOPHAS: Surrexit Dominus de sepulchro, qui pro nobis pependit in ligno, alleluia, alleluia, alleluia.

GESÙ: Pace a voi! Sono proprio io. Non abbiate paura. Perché siete turbati, e perché sorgono dubbi nel vostro cuore?

*Stendi la tua mano e mettila nel posto dei chiodi, alleluia; e non essere più incredulo, ma credente, alleluia.*

CLEOPA: Il Signore è risorto dal sepolcro, colui che è stato crocifisso per noi, alleluia, alleluia, alleluia.

II PIETRO I:19

Et habemus firmiorem propheticum sermonen: cui benefacitis attendentes quasi lucernæ lucenti in caliginoso donec dies elucescat, et lucifer oriatur in cordibus vestris.

Abbiamo pure la parola profetica, più ferma, alla quale fate bene di prestare attenzione, come una lampada splendente in luogo oscuro, finché spunti il giorno e la stella mattutina sorga nei vostri cuori.

INDICE

5	PREMESSA di Timothy Verdon
9	ATLANTE FOTOGRAFICO
PARTE I. L'AMBONE NELLA VITA DELLA CHIESA	
93	TIMOTHY VERDON, L'ambone istoriato toscano e la spiritualità dei secoli XII-XIII
103	CRISPINO VALENZIANO, L'ambone, luogo architettonico della parola. Pietra di paragone per il vissuto liturgico in corso d'opera
115	SEVERINO DIANICH, L'ambone: ascoltare e vedere la parola di Dio
125	ELISA DI NATALE, Il pulpito di Barga nel contesto: immagine, rito, architettura
137	FRANCESCO GURRIERI, Pulpiti, pergami, amboni: microarchitetture istoriate
PARTE II. TEOLOGIA E STILE	
151	ANNA ROSA CALDERONI MASETTI, A Pisa, intorno al 1160
161	GIGETTA DALLI REGOLI, La Nascita di Cristo nell'interpretazione dei Guidi a Barga. Note sulla tendenza all'istoriazione nell'arredo degli edifici sacri (secoli XII-XIII)
173	ENRICA NERI LUSANNA, Il pulpito di fra Guglielmo fra tradizione e innovazione
187	FRANCESCO SARACINO, Il ripudio di Cana. Bibbia e immaginazione a Pisa nel Trecento
203	LAMBERTO CROCIANI, Vicit leo de tribu Iuda. Lettura biblico-teologico-liturgica dell'ambone senese di Nicola Pisano
223	GIANNI CIOLI, La rappresentazione della Crocifissione e del Giudizio universale negli amboni di Nicola e Giovanni Pisano
PARTE III. QUESTIONI STORICO-ARTISTICHE	
235	VALENTINO PACE, Uno sguardo dal sud. Amboni dell'Italia meridionale In Puglia, in Campania e in Abruzzo tra l'XI secolo e gli inizi del XIII
249	GUIDO TIGLER, Pulpiti romanici in Toscana: gli esemplari lombardo-lucchesi del Duecento
265	GUIDO TIGLER, Il pulpito di San Pier Scheraggio oggi a San Leonardo in Arcetri a Firenze
281	MARCO COLLARETA, Cinquant'anni in cento passi. Dal pulpito di Nicola nel battistero al pulpito di Giovanni nel Duomo
POSTLUDIO	
291	MANOLO PUPPINI OP, Il pulpito e la predicazione dei frati domenicani: il caso di Santa Maria Novella



Finito di stampare  
nel giugno 2017.